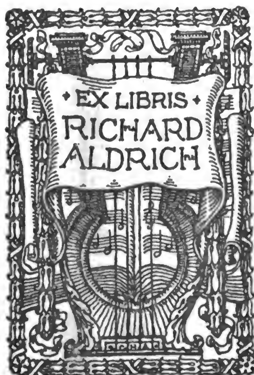

EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG.



MUZIO CLEMENTI.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

1826.

Bey Breitkopf et Härtel in Leipzig


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

INHALT

des

acht und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1826.

I. Theoretische Aufsätze.

II. Gedichte.

III. Nekrolog.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

β) für Ein Instrument allein.

γ) für die Orgel.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

VI. Miscellen.

VII. Beylagen.

VIII. Intelligenzblätter.

18 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. №. 1. 1826.

Der Muse Gruss.

Seit Jahrtausenden wohn' ich bey euch, ihr Kinder der Erde,
Und von Geschlecht zu Geschlecht schuf ich die Töne des Lieds;
Bald mit der Andacht Schwung die Tempel der Götter erfüllend,
Bald mit wechselndem Flug dienend dem Schmerz und der Lust.
Als ich dem Himmel entstieg, der Sterblichen Mühen zu lindern,
Wehten die Lüfte Gesang, rauschte melodisch der Bach;
Freudige Stimmen erwachten in staunenden Wäldern, und traulich
Um der Schlummernden Ohr schwebte der Nachtigall Lied.
Auf anmuthigen Hügeln lehrt' ich den Hirten die Flöte,
Und dem Wanderer flog leise mein Echo voran.
In dem Donner der Schlachten erklang begeisternd mein Rufen,
Und den geflügelten Tanz hob ich mit rhythmischem Takt.
Dichtern gab ich die Lyra, den Chor dem ernsten Tragöden,
Und es lauschten dem Hall Thäler und Hügel umher.
Selbst die Bewohner des Meers, die Ungeheuer der Tiefe,
Horchend dem fremden Getön, theilten die zitternde Flut.
Aber es schwanden die Götter, die Traumgebilde der Vorwelt,
Und ein hellerer Tag brach den Erleuchteten an.
Nicht mehr gnügte dem Sinn, das Menschliche göttlich zu bilden,
Zu dem Göttlichen selbst schwang der Gedanke sich auf.
Und was Hohes und Tiefes die innere Stimmme verkündet,
Was kein Auge gesehn, nimmer vernommen das Ohr,
Das in Wort und Gebild versuchten die Künstler zu fassen,
Und ein unendliches Reich that dem Gemüthe sich kund.
Jetzt auch wandelten sich die Weisen des alten Gesanges,
Und vor der höheren Welt trat die beschränkte zurück.
Hinfort dient' ich dem tiefern Gefühl in Schmerz und in Freude,
Und der Ahnung, die kühn sich in die Fernen verliert.

Sehnsucht, heilige, du nach überschwenglicher Wonne,
    Du bist's, die das Gemüth meiner Geweihten ergriff.
Was die Erde nicht giebt, den Einklang aller Gefühle,
    Trost dem Verlangen und Ruh' in das zerrissene Herz,
Das erstrebte der Geist in meinen Tönen zu finden,
    Und es fügten dem Drang willig die himmlischen sich.
In harmonischer Bildung verkettete sich das Getrennte,
    Und das Räthsel des Kampf's löste zur Eintracht sich auf.
Selbst die flüchtige Lust gefiel sich in höherem Sehnen,
    Und in der Hoffnung nur fand die Befriedigung Ruh.
Einfach, wie die Natur, erschien ich den früher'n Geschlechtern,
    Jetzt umgab mich die Kunst mit idealischem Schmuck;
Stellte Regel und Maas den sonst entfesselten Tönen,
    Wählte für jeglichen Stoff eigene Form und Gestalt.
Und selbstständig erhob ich mich nun zur Schöpfung des Schönen,
    Herrschend führt' ich den Stab in dem Gebiete des Klangs.
Was mein Zauber berührte, das sprach in süsser Empfindung
    Zu der Seele, die stets sich im Unendlichen sucht.
Meister der Töne! die ihr mit wunderbaren Akkorden
    Jemals die Hörer entzückt, je die Gemüther bewegt,
Was ihr aus heiligem Quell urkräft'ger Begeisterung schöpftet,
    Das lebt ewig im Reich schöner Empfindungen fort!
Sind auch Viele der Weisen verhallt, die einst ihr geschaffen,
    Regte befruchtend ihr Hauch doch die Erinnerung an;
Und so ergoss anschwellend der Strom harmonischer Kräfte
    Freyer und mächtiger stets sich in die Fluten der Zeit!
Meister der Töne! die ihr mit wunderbaren Akkorden
    Jetzt noch die Hörer entzückt, jetzt noch die Herzen bewegt:
Folget den Spuren, die Kunst und Natur in freyer Entwicklung
    Vorgezeichnet dem Trieb, der zu gefallen mir strebt.
Nur wovon ihr ergriffen seyd in innerster Seele,
    Dem versuchet im Ton Ausdruck zu geben und Form.
Wollt ihr des Menschen Gemüth zu himmlischer Andacht erwecken,
    Selbst in frommes Gefühl senke zuvor sich der Geist.
Wer Erhab'nes empfindet, vermag das Erhab'ne zu schildern,
    Nimmer genügt der Natur, was sie nicht selber erzeugt.
Denn die Kunst ist nur Kunst, wenn aus dem Schoose der Mutter,
    Aus dem lebendigen Quell heil'ger Natur sie entspross.

Wollt ihr dem Herzen erschliessen die Lust am irdischen Schönen,
Und an den flüchtigen Schall fesseln der Freude Genuss;
Wollt ihr enträthseln dem Sinn der Liebe süsses Geheimniss,
Was mit magischer Kraft zu dem Verwandten ihn zieht;
Wollt ihr erweitern die Brust, die ihre Wonnen und Schmerzen
Gern im Nachhall, im Bild zaubrischer Töne vernimmt:
Dann empfindet erst selbst den Zauber des Schönen im Leben,
Und es schwelge der Geist in Idealen der Lust.
Nicht mit Zahl und Begriff erschöpft der Künstler die Tiefen
Meiner Sprache, sie muss leben und weben in ihm.
Darum wird immer nur Das euch trefflich gelingen, woran ihr
Mit Begeisterung geht, doch mit Erkenntniss des Stoffs.
Sey es ein Liedchen auch nur, 'ein zarter melodischer Ausdruck,
Kommt's nicht aus vollem Gemüth, spricht es zum Herzen auch nicht!
Und zum Herzen muss sprechen, was ihr in Akkorden verbindet,
Sey es ein Aufflug zu Gott, zu dem Unendlichen hin;
Sey es ein Ausdruck der Lust, des Kampf's und der Ruh' der Gefühle,
Oder ein kräftiger Ruf, welcher zu Thaten entflammt.
Aber vor Allem verschmähet nicht, der Ersten im hohen
Musenchore den Schmuck euerer Töne zu weih'n.
Zwar auch mir hat der Schöpfer des Alls die Würde verliehen,
Frey aus eigener Kraft Mutter des Schönen zu seyn,
Und das Unendliche dar zu stellen der Menschenempfindung;
Dennoch gebühret der Kranz Ihr, die mit Himmelsgewalt
Die Gefühle zugleich und den Gedanken erfasset,
Die mit dem mächtigen Wort Schönes und Sterbliches schafft!
Ihr, der göttlichen Dichtkunst, folgt! wohin euch ihr Aufschwung
Leuchtet, zum Himmel, zur Erd', oder zum Orkus hinab!
Denn vereinigt mit ihr, der erhabenen Schwester, durchdring' ich
Alle Tiefen und Höhn' des unermesslichen Raums.
Alle Saiten berühr' ich des menschlichen Herzens, und alle
Pforten eröffnen sich uns, die der Gedanke nur fasst.
Also, ihr Meister, gedenkt des freundlichen Zurufs der Schwestern;
Und, ihr Sänger, o gebt auch im Gesange das Wort!
Dass nicht dunkel das Ohr nur leere Klänge vernehme,
Wo es dem Bilde lauscht, welches der Dichter erschuf.
Und, ihr Dichter, beschenkt uns hinfort nur mit köstlichen Gaben,
Die auch werth sind des Schmucks, welchen die Tonkunst verleiht!

Christian Schreiber.

Nachrichten.

München, im December, 1825. Kaum waren nach dem für Bayern so schmerzlichen Ereignisse des 13. Octobers die hiesigen Bühnen geschlossen (wie öffentliche Blätter schon früher gemeldet haben), als die Unternehmung am Isarthore ganz einging und auch die italienische Oper (am Ende desselben Monats) aufgelöst wurde. Die deutsche königl. Bühne, nunmehr die einzige unserer Stadt, eröffnete ihre Vorstellungen wieder am 1. December mit dem Rossinischen *Tancred*, nach der Bearbeitung und Umgestaltung, welche diese Oper während der kurzen, aber doch immer viel zu langen Intendantschaft des Hrn. Stich erfahren hatte. Das Publikum war erfreut, die herrlichen Töne der Mad. Vespermann nach so langer Entbehrung — sie war nämlich schon mehre Monate vor der eingetretenen Landtrauer auf Reisen gewesen — wieder zu hören, und zwar um so mehr, da diese Sängerin einen gewissen falschen Flitterstaat ihres Vortrages immer mehr ablegt und ihren Gesang auf einfache Schönheit zurückführt. Könnte man doch ein Gleiches von der Sängerin der Amenaide sagen! Aber die seltsame Stimme der Dem. Sigl schwärmte, ungeachtet vieler früheren Erinnerungen in öffentlichen Blättern, wieder so häufig in luftleeren Räumen umher, verlor sich in so viele Kräuseleien und geschmacklose Verzierungen, dass sie, obgleich oft bewundert, einer laut ausgesprochenen Rüge nicht entgehen konnte.

In der zweyten Oper, am 6ten, erschien Mad. Hölker, Gattin des bekannten hiesigen Schauspielers, als Emmeline. Es war ihr erster Versuch, dessen Aufnahme sie zu fernerem Studium ermuntern muss; denn ungeachtet eines gewissen Schwankens, das man bey ähnlichen Debuts gern übersieht, war der erhaltene Beyfall so ungewöhnlich, dass er gewiss ihre eigene Erwartung übertraf.

Ungewohnt der eingetretenen Musse wanderte Dem. Schechner, nach dem Beyspiel anderer hiesiger Bühnenkünstler, in das Ausland, um sich Ehre und anderen Gewinn, der ihr folgt, zu erwerben; sang in Stuttgart und Carlsruhe mit ausgezeichnetem Beyfall, und erschien hier wieder als Fidelio: eine schwierige Aufgabe, die sie mit ihrer klangreichen Stimme und ihrem richtigen Vortrage glücklich gelöst hat. Indess nehmen ihre Lobredner Vieles voraus, was erst die Zeit geben wird. Die Oper *Constantin* ist nach der ersten Darstellung nicht wieder auf die Bühne gekommen. *Leocadia* wurde wiederholt, sie scheint nicht, wie *Constantin*, ganz für die Bühne verloren. *Die Prinzessin von Provence* und *Otello* erhalten sich immer in Ansehn und Ehre, und werden zahlreich besucht. Aber Ritter *Sargines* erlitt am 8. Sept. eine totale Niederlage. Es ist in der That befremdend, wie Dem. Sigl diese Rolle — wenn sie anders ihre freye Wahl ist — übernehmen konnte. Dass in früherer Zeit Mad. Harlass sie gesungen, entschuldigt Dem. Sigl nicht, denn damals besass die deutsche Bühne nicht immer einen eigentlichen Tenor; dazu war die Silberstimme, der glänzende Vortrag, überhaupt die ganze Darstellung jener Sängerin so ausgezeichnet, dass man die Travestirung gern darüber vergass. Dem. Sigl hat lebhaft daran erinnert, so dass die Freunde ihres Gesanges selbst wünschen müssen, sie möge sich in Zukunft des Ritterwesens begeben und diese Rolle dem überlassen, dem sie gebührt, nämlich dem Hrn. Löhle, welcher ungeachtet häufiger Unpässlichkeiten doch recht wohl einen Ritter des Mittelalters darstellen kann. *Der Freyschütz* wurde recht gut gegeben. *Aline, Königin von Golconda*, hingegen befriedigte auf keine Weise. *Euryanthe* werden wir nächstens, und zwar in diesem Monate noch zweymal, sehen. Ihr werden, wie Ref. hört, die übrigen hier noch nicht bewunderten Meisterstücke deutscher Kunst, *Jessonda, Faust, Berggeist* und *Bergkönig* folgen. Spohr's Wünsche gehen in Erfüllung; sein patriotischer Aufruf wird auch hier beherzigt. Unsere Bühne ist nun selbstständig und unabhängig von fremdem Gesange geworden.

Nachschrift, den 27. Dec. *Die Feuernelke*, ein grosses Ballet von Hrn. Horschelt, fand bey ihrer zweymaligen Darstellung allgemeinen Beyfall. Die Musik dazu ist von zwey dem Ref. unbekannten Wiener Componisten.

Euryanthe erschien wirklich am 21ten das erste Mal, und schon am 23sten das zweyte Mal auf der Bühne, zum Entzücken der Zuhörer. Welche wunderbaren, sich unaufhörlich, man möchte sagen, oft mystisch durchkreuzenden Ton- und Harmonieenmassen! Welch ein Aufwand von Gedanken, welches Schwelgen der Kunst! Die Euryanthe selbst gab Dem. Sigl, welche ihre Partie, besonders eine Arie im dritten Akte, mit so viel Zartheit, Ausdruck und Empfindung und dabey mit so richtigem Spiele vortrug, dass sie Aller Erwartung übertraf. Mad. Vespermann, die Herren Mitter-

mair und Löhle sangen die übrigen Hauptpartieen. Die Oper war mit vielem Fleiss einstudirt und wurde mit grosser Genauigkeit ausgeführt.

Am 25sten veranstaltete die musikalische Akademie ein grosses Instrumental- und Vocalconcert, dessen Bestandtheile folgende waren: Erste Abtheilung: Ouverture zu *Zamori* von Vogler; Cavatina von Pacini (Hr. Löhle); Concert für die Clarinette von Iwan Müller (Hr. Faubel); Arie von Carafa mit obligater Violine (Dem. Sigl und Hr. Täglichsbeck), ein Kleinod, das bey jeder etwas bedeutenden Veranlassung zur Schau ausgestellt wird; Harfenconcert von Bochsa (Dem. Krinep.) Zweyte Abtheilung: Duo von Paisiello (Mad. Vespermann und Dem. Sigl); Potpourri für die Violine von Spohr (Hr. Molique); grosse Scene von Rossini (Mad. Vespermann); Ouverture zum *Freyschütz*, welche das Ganze schloss. So feyerte die Tonkunst nach langer Zeit wieder einen festlichen Tag, und die halsbrechende Singkunst, wie Hr. Sievers von Rom her sie nennt, einen neuen Triumph.

Der Tod des Kapellmeisters und Ritters des Civilverdienstordens Hrn. von Winter hat folgende Ernennungen veranlasst. In seine Stelle rückte Hr. Stunz, einst sein Schüler, dem sich nunmehr ein weites Feld öffnet, in seiner doppelten Eigenschaft, als Director der Kapelle und der Oper, es seinem berühmten Vorbilde gleich zu thun. Der 72jährige Greis Paul von Grua, der sich von seiner geliebten Kapelle nicht trennen kann, fährt dabey fort, seine Functionen zu verrichten. Hrn. Blangini in Paris genügt die Ehre, Königl. Baierischer Kapellmeister genannt zu werden; er hat, wie es scheint, auch diessmal keine Schritte gethan, um in Wirksamkeit zu treten. Der bekannte Hr. Fränzel, ehemaliger Orchesterdirector, ist, nach seinem Wunsche, zum Kapellmeister erhoben und es ist ihm ein besonderer Dienst angewiesen worden. Die erledigte Stelle eines Vice-Kapellmeisters, welche Hr. Stunz bis jetzt inne gehabt hatte, erhielt Hr. Aiblinger.

Hr. Aiblinger ist in Baiern geboren, ging früh nach Italien und wurde vor ungefähr sechs Jahren gleich nach seiner Rückkunft bey der hiesigen italienischen Oper als sogenannter Maestro angestellt, während welcher Zeit er durch viele Compositionen, die er für dieselbe zu liefern hatte, so wie durch andere Musikstücke, Arien für die Concerte, grössere und kleinere Cantaten, eine grosse deutsche Oper u. s. w. seine umfassenden Kenntnisse bewiesen und sich dadurch den Weg zu seiner gegenwärtigen Anstellung gebahnt hat.

Nekrolog.

Sigismund Freyherr von Rumling in München.

Sigismund Freyherr von Rumling stammte aus einer alten hessischen, auch in Elsass einst begüterten Familie ab, von welcher wir nichts weiter anzugeben wissen, als dass wahrscheinlich die zerstörende französische Revolution auch ihren Besitz verschlungen hat. Er kam vermuthlich zu Ende des fünften Decenniums im vergangenen Jahrhundert an den hiesigen Hof und ward Edelknabe, dann Kammerjunker (oder wie man diese damals nannte: Kammerpage) des hochverehrten Churfürsten Maximilian Joseph II, welcher während des tiefen Friedens, der Deutschland bis zu seinem Tode beglückte, sein Land mild und fromm beherrschte, und dessen Andenken noch jetzt gesegnet wird.

Der Zustand der hiesigen Musik war damals etwa folgender. Eine gut geordnete Kapelle mit ihrem Meister Bernasconi, der, wie seine zahlreichen Compositionen zeigen, seine Kraft ihr widmete — eine immer während des Karnevals eröffnete italienische Oper, gewöhnlich von einem fremden bewährten Meister componirt, und von berühmten Sängern, worunter zu ihrer Zeit selbst Farinelli und Guadagni glänzten, dargestellt, mit freyem Eintritt für Gebildete und Kunstfreunde, welche aus Klöstern, Stiftern und Landstädten herbeyströmten, um Gedanken für ihre Tonarbeiten des nächsten Jahres zu sammeln — häufige Hofakademieen, woraus die Virtuosität in Deutschland hervorgegangen — mit wenig Ausnahmen täglich Kammermusiken, worin der Churfürst, selbst erfahren im Spiele der Viola da gamba und geachteter Dilettant in der Tonsetzkunst *), seine Abendmusse zubrachte. Der deutschen Melpomene war noch kein Tempel angewiesen; der von Gottsched verbannte Hanswurst ergötzte hier noch lange, abwechselnd mit Passionsspielen, auf einer in dem Hinterhof eines Brauhauses angebrachten Bühne auf derbe Art sein Publicum, welchem auch höhere Stände sich anschlossen, wenn nicht etwa eine von dem Hofe berufene Gesellschaft französischer Schau-

*) Man sehe *Lipowski Baierisches Musiklexicon* p. 203.

spieler in einem Saale der Residenz oder auf dem ältern Operntheater ihre Zaire und ihren Tartüffe erscheinen liess. Auch der pantomimischen Ballets des damals berühmten Hrn. Costanz muss Erwähnung gethan werden, da in späterer Zeit häufig Andere als ihre Producte das gaben, was der brave Mann für sich ersonnen hatte. Dazu in den grösseren Tempeln der Stadt Musiken mancher Art, bey den Jesuiten mit allem Prunk der damals üblichen Instrumente, im hehren, imponirenden Tone der Trompete und Pauke; in mehr bescheidener, der innern Gemüths-Sammlung mehr entsprechender Weise bey den Augustinern — während der Fastenzeit Meditationen und Oratorien, darunter Metastasio's *Passione* von der Composition des ernsten Jomelli und des gefälligen Misliwizeck. Diess war in jenen Jahren der Zustand der hiesigen Tonkunst, diess waren die Institute derselben. An ihnen entwickelte sich die natürliche Anlage unseres Kammerpagen, durch sie stärkte sich sein Kunstsinn, und nach einer kurzen Anweisung in der Lehre des Generalbasses versuchte er sich in mancher Arbeit, schrieb Symphonieen für die Hofakademie, Ballets, Sonaten, Trio's; Kirchenmusik schrieb der bescheidene junge Tonsetzer nicht, in der Meynung, die er in späteren Zeiten nicht ohne Gründe, doch etwas schüchtern aussprach, dass es dazu einer höhern Weihe, eines von profaner Musik nicht angesteckten Sinnes, dass es der Wissenschaft und einer nicht oberflächlichen Kenntniss der Kirchensprache bedürfe, um sich mit gutem Gewissen an dieselbe zu wagen. Sein Streben ward auch allgemein anerkannt, Beyfall lohnte ihm, der freundliche Churfürst, erfreut, dass ein an seinem Hofe herangezogener Edelmann auf die gewöhnlichen Unterhaltungen verzichte und sich mit Edlerem beschäftige, ermunterte ihn und bezeigte ihm sein Wohlgefallen; man wünschte und suchte für ihn einen angemessenen Wirkungskreis. Aber die für ihn geeigneten Stellen waren mit noch lebensfrischen Männern besetzt und liessen keine nahe Erledigung erwarten. Bar. Rumling würde wahrscheinlich von seiner Kunstliebe nach und nach herabgekommen seyn und sich unter dem Alltäglichen verloren haben, hätte nicht sein Geschick auf andere Weise für ihn gesorgt.

Es war in dem Jahre 1775 oder 1776, als der regierende Herzog Carl von Zweybrücken sich auf einige Zeit an dem Münchner Hofe zum Besuche aufhielt, den jungen Tonsetzer kennen lernte und ihm eine Anstellung in seinen Diensten antrug. Ungern wollte er sich von der Huld seines fürstlichen Gönners trennen; doch da dieser wohl selbst wünschen musste, seinen Zögling zu Höherm, was er jetzt nicht verleihen konnte, fortschreiten zu sehen, und ihm die Aussicht zur Rückkehr bey günstiger Veranlassung liess, so nahm er die von dem Herzog ihm angebotene Anstellung an und folgte ihm nach seinem Hofe.

In jener Epoche, die man wohl das goldene Zeitalter der deutschen Fürsten-Freyheit nennen möchte, zählte man, besonders in den gesegneten Gegenden des Rheines, kaum einen Fürstenhof, der nicht seine eigene Kapelle unterhielt. Mainz, Trier, Bonn, das blühende Mannheim sind der deutschen Kunstgeschichte unvergesslich. Wie mancher ausgezeichnete Tonkünstler hat dort gelebt und gewirkt, und, als die Stunde der Zerstörung und Zerstreuung gekommen, durch seinen Ruf anderwärts ehrenvolle Aufnahme gefunden! Auch das kleinere Zweybrücken, wenn gleich ohne eigentliche Gesangkapelle, deren ihre Kirche nicht bedurfte, besass einen Verein geschickter Tonkünstler, ein treffliches Orchester und unter seinen Mitgliedern: Danner, Lachnith, Lenoble, Gahr, die drey Brüder Welsch, Schinon, Staberl, Heroult, Richard, Popp, welcher letztere noch jetzt als Musiklehrer der Königlichen Prinzessinnen allgemein geachtet unter uns lebt. Dort, unter und mit diesen Künstlern wirkte nun der neue von Eifer glühende Intendant, schrieb, ordnete und leitete, und wandte sich nun auch zur Gesangcomposition, um der auf dem Karlsberge unter Bouchers Direction bestehenden französischen Comödie, welche auch Ballette und die damals berühmten Operettchen von Monsigny, Desaides und Grétry aufführte, Compositionen zu liefern.

Seine Studien gelangen. Es zeichneten unter so manchen Arbeiten dieser Art vortheilhaft sich aus: *Polidore* (aufgeführt auf dem Karlsberg 1785), mit Zueignung an seine durchlauchtigste Gönnerin, die Frau Herzogin von Zweybrücken, in deren Andenken er noch geehrt fortlebt; besonders aber *Romeo et Juliette*, mit welcher Arbeit er nach Paris ging, wo sie auch auf die Bühne gebracht wurde. Näheres kann jedoch aus Mangel an gleichzeitigen Nachrichten über diese Composition, welche der Sammler dieser Lebenszüge vor mehren Jahren durchgesehen, und worin er eine höchst

reine Behandlung der Worte, so wie manche schöne den Sinn derselben treffende Melodie entdeckt zu haben glaubte — für jetzt nicht angegeben werden. Auch wäre es wohl überflüssig, länger dabey zu verweilen, da seither Begriffe und Geschmack sehr geändert sind, und eine neue Tonwelt sich unserm Ohr geöffnet hat. Sie hat wie so vieles andere, was von ihm kam, zu ihrer Zeit gewirkt und bewiesen, dass er seiner Stelle vollkommen würdig gewesen sey.

Mit Ruhm kehrte er nun zu seinem Herzoge zurück, fuhr fort, der ihm anvertrauten Anstalt vorzustehen, schrieb noch Lieder, Symphonieen, Tänze, und organisirte die Musik der militärischen Corps, welche bald eine Pflanzschule für andere wurden. Viele seiner Arbeiten wurden gestochen, gingen aber wie so vieles andere von ihm unter; er selbst hatte das Meiste davon zerstört und wollte besonders in der letzten Zeit nicht, dass sein Name unter den Tonsetzern genannt würde.

Indess war das Ungeheuer der Revolution in dem benachbarten Frankreich gross gezogen worden, es überschritt die Grenze, nur mit Mühe konnte der Herzog vor Gefangenschaft sich retten. Wenige der ihm Ergebenen folgten ihm. Wie in jenen unheilvollen Zeiten edle Fürsten oft herumirren, und die Entbehrungen mit ihrem wenigem Gefolge theilen mussten, ist Niemanden unbekannt. Herzog Maximilian Joseph übernahm den übrig gebliebenen Hofstaat seines verblichenen Bruders Carl 1795, er ward Churfürst, trat die Regierung Bayerns an 1799, seine Angehörigen folgten ihm dahin, unter ihnen B. Rumling. Der Hofstaat des Herzogs war an den Churfürsten gekommen, Graf Seeau, bisheriger Hofmusikintendant in München, war gestorben. B. Rumling wurde nach Recht und Herkommen sein Nachfolger; es wurde ihm eine angenehme Wohnung in dem herzoglichen Garten angewiesen, ein anständiger Gehalt zugesprochen, aber, zu seiner Bestürzung war die Führung des Kunst-Institutes selbst, die Leitung des Amtes, während seiner kurzen Abwesenheit schon an einen Andern übertragen worden. Einige Jahre später erhielt er eine Malthesercommende. Sie lag in einer angenehmen Gegend des Landes, und er war eben im Begriff, sich, um sein unthätig gewordenes Leben zu bergen, auf dieselbe zurückzuziehen, als das Ordensgut eingezogen und er mit den übrigen Ex-Rittern mit einer jährlichen Pension entschädigt wurde. So sah er sich nun auf sich selbst zurückgewiesen. Immer erschien er am Hofe, und das Zutrauen seines bald zum Könige erhobenen Herrn ward ihm nie entzogen; selten fehlte er in dem Theater und dem Concertsaale. Man hörte wohl manchmal treffende Urtheile von ihm, allein sie gingen oft wie er selbst, unbemerkt an uns vorüber. Man ist nicht geneigt, dem etwas zuzutrauen, welchem in der bürgerlichen Gesellschaft kein eigentlicher Wirkungskreis beschieden ist.

Endlich ward ihm jedoch, was er schon in früherer Zeit mit Rechte erwarten konnte. Der Titular-Intendant trat in die Stelle des wirklichen 1818, doch nur für die Leitung der königlichen Kapelle, indem die Verwaltung der Bühne schon mit Anfang der neuen Regierung (1799) von derselben geschieden und dem in der literarischen und dramatischen Welt rühmlichst bekannten Hrn. von Babo übertragen worden war. Aber die Jahre waren gekommen, und wer sich dem Greisenalter nähert, rüttelt wohl nicht gerne mehr an herkömmlichen Formen, ändert nicht gerne mehr an Gebräuchen, welche durch Gewohnheit sanctionirt sind, wären es auch Missbräuche, besonders wenn sie von Eigensinn und Einsprüchen mancherley Art festgehalten werden. Mit Thätigkeit, aber nicht selten auch mit störrigem Beharren auf seiner Meinung, und einredenden Vorstellungen nicht sehr hold, verwaltete er das ihm so spät zu Theil gewordene Amt, mit dem Glauben, immer nur Gutes zu wollen, immer nur das Rechte zu fördern. Die Abnahme der Kräfte trat ein und nach einem kurzen Krankenlager schied er von uns am 7. May des gegenwärtigen Jahres 1825, wahrscheinlich 78—79 Jahre alt, denn Ort und Tag der Geburt kann von Keinem der noch Lebenden richtig angegeben werden.

Er hatte sich selbst überlebt, und würde bald ganz vergessen seyn, hätte er nicht noch kurze Zeit vor seinem Tode durch eine Handlung voll Edelmuth und der reinsten Gesinnungen sein Andenken jedem Kunst- und Menschenfreunde achtungswerth erhalten.

Nicht unbekannt mit dem Treiben und Dichten der Menschen, ihrem, wie er es wohl selbst erfahren, rücksichtlosen Drängen nach Aemtern, und keineswegs trauend einem noch so holden Scheine der Gegenwart, dachte er, geleitet von einem wahren Kunstpatriotismus, daran, die Nachfolge in seinem Amte so zu sichern, dass sie erfreulich und förderlich für das

Institut, immer nur zu Grösserem und Höherem hinführen könne. Im Vertrauen auf die Huld seines königlichen Gönners that er, bey vollster Gesundheit, ohne äussere Veranlassung, mit freyem Vorbedacht den seltenen Schritt und erbat sich zu seinem Nachfolger den Würdigsten, den Kenntnissreichsten, wie ihn die öffentliche Stimme selbst würde gewählt haben, und nicht bloss zum Adjunct, sondern so, dass auch er zum wirklichen Intendanten ernannt würde, und lebte und wirkte mit diesem gegen zwey Jahre fort in ungestörter Ruhe, und, so wenig er auch seinem Ansehen und seiner Erfahrung etwas wollte vergeben wissen, im schönsten Verein.

Johann Nepomuk Freyherr von Poissl hatte seine wissenschaftliche Laufbahn auf der Hochschule vollendet und sich in seine Heimath in den romantischen Gegenden der unteren Donau zurück begeben. In jener Zeit wurde zu Landshut viel Musik getrieben. Die Liebe zur Tonkunst war auch in ihm erwacht; erfahren im Gesange, widmete er seine ländliche Musse dem Studium der Composition und begab sich nach einer in der Einsamkeit gepflogenen Selbstübung 1806 nach der Hauptstadt, wo er gleichsam nur zum Versuch eine Operette: *Die Opernprobe* auf die Bühne brachte, welchem 1808 die ernste Oper *Antigono* folgte, durch die er seinen Beruf zur Kunst bewährte und sich viele Ehre erwarb. Im Jahr 1811 gab er *Ottaviano* in italienischer Sprache, worin Hr. Brizzi und Mad. Harlass sangen: ein Werk voll lieblicher origineller Melodieen, das uns mit Achtung für den denkenden, fühlenden Tonsetzer erfüllte und seinen Ruf begründete. Von nun an wurde er in München festgehalten, wozu ihn selbst höhere Veranlassung bestimmt hatte. Ganz der Tonkunst sich hingebend schrieb er für die hiesige Bühne 1812 eine in zehn neuen Musikstücken bestehende Bearbeitung der *Merope* von Nasolini, worin Dem. Häser ihren seelenvollen, zu bald vorübergegangenen Gesang anstimmte; 1815 die komische Oper *Aucassin und Nicolette*; 1814 die grosse Oper *Athalia*, in den folgenden drey Jahren das Singspiel *Dir und Mir*, *den Wettkampf in Olympia*, *Nittetis*, *Issipile*, beyde letztere für die grossherzogliche Bühne in Darmstadt, alle drey von ihm selbst nach Metastasischen Gedichten bearbeitet. Auf Verlangen setzte auch er den Text der Opera semiseria *la Rappresaglia* für die damals hier bestehende italienische Operngesellschaft in Musik. Seine schon vor einiger Zeit vollendete Oper *die Prinzessin von Provence* wurde bey Eröffnung des neu erbauten Theaters im letzten Januar zuerst gegeben. Von seinen Kirchencompositionen besitzt die hiesige Kapelle zwey Messen mit eben so viel Offertorien; gestochen erschienen: ein *Salve Regina* und ein achtstimmiges *Stabat mater* ohne Instrumente. Ausserdem hat Hr. Baron von Poissl noch zahlreiche Arbeiten zu verschiedenen Zeiten der hiesigen Concertanstalt überlassen, als den 93 *Psalm*, einen Doppelchor aus *Hermanns Schlacht*, viele Concerte, Ouverturen und Arien, womit die ausübenden Künstler, deren Fortbildung ihm so sehr am Herzen lag, sich so vielfach zeigen konnten und durch welche seine gegenwärtige Anstellung zum Theil vorbereitet wurde. Wir erwähnen diese Werke theils, weil Lipowsky und Gerber in ihren früheren Sammlungen sie noch nicht aufführen konnten, theils um dadurch das Verdienst, welches sich der verstorbene Freyherr von Rumling durch die Sorge für einen so würdigen Nachfolger in der Intendantur erwarb, noch mehr in's Licht zu stellen. Der Bitte des Verewigten, welche die Wahl des Königs bestimmte, danken wir die Hoffnung, dass Einsicht, Rechtlichkeit und Humanität die hiesigen Kunstanstalten fortwährend leiten werden.

Kurze Anzeige.

VI Münchner Walzer für das Pianoforte, von N. Bauer. Für das Jahr 1824. München, bey Falter. (Pr. 24 Xr.)

Wem hin und wieder eine muntere, ziemlich gut klingende, melodische Tanzphrase genügt, und wer um ihretwillen alles Uebrige, wie gering es sey, (selbst die Notenschrift ist hier so) ohne Anstoss mit in den Kauf nimmt: der, obgleich nur Er allein, wird mit diesem Werkchen zufrieden seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. N°. 2. 1826.

Einige Bemerkungen über die Wellenlehre von Ernst Heinrich Weber, Professor in Leipzig, und Wilhelm Weber in Halle. (Mit 18 Kupfertafeln. Leipzig, bey Gerhard Fleischer 1825.)

Von *E. F. F. Chladni.*

Da ich in dieser *allgemeinen musikalischen Zeitung* mehrmals einiges über Entdeckungen und Schriften, die Akustik und deren Anwendungen betreffend, gesagt habe, so würde ich glauben, mich nicht nur an dieser so nützlichen Zeitschrift, sondern noch mehr an den Fortschritten der Wissenschaft zu versündigen, wenn ich ein Buch hier mit Stillschweigen übergehen wollte, das, so wie überhaupt für Physik, so auch insbesondere in Beziehung auf Akustik so viele durchaus auf Experimente gegründete neue Beyträge zu unseren Kenntnissen enthält.

Von dem Inhalte des Buches und von den darin vorgetragenen neuen Entdeckungen vieles hier zu sagen, würde überflüssig seyn, da die Herren Verfasser selbst in dieser *allg. mus. Zeit.* bald manches davon mittheilen, und auch von vielem, was sie seit der Zeit entdeckt haben, Nachricht geben wollen.

Von allgemeinen Voraussetzungen ist hier zu erwähnen, dass die fortschreitende Schwingung oder eigentliche Wellenbewegung (wo die Welle bey ihrem Fortrücken immer von anderen Theilen des Körpers gebildet wird) von der stehenden Schwingung (wo immer dieselben Theile des Körpers diesseits und jenseits der ruhigen Lage sich bewegen) mit Recht genau unterschieden wird, auf welche Verschiedenheit man gewöhnlich nicht genug Rücksicht genommen hat. Die fortschreitende Schwingung oder Wellenbewegung kommt in der Natur am häufigsten vor, und die stehende Schwingung, welche gewöhnlich nur an tönenden Körpern betrachtet, aber von den Verfassern dieses Buches auch an tropfbaren Flüssigkeiten hervorgebracht und sichtbar gemacht worden ist, entsteht gewöhnlich auch aus anfänglichen fortschreitenden Wellenbewegungen, so dass man das, was in diesem Buche über diese Bildung der Schwingungsarten tönender Körper gesagt ist, als einen sehr guten Commentar zu dem ansehen kann, was ich über diese Schwingungen in ihrem ausgebildeten Zustande gesagt hatte.

Was im ersten Haupttheile über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten gesagt ist, enthält sehr viel Neues und Interessantes in physikalischer Hinsicht, gehört jedoch nicht hieher, wohl aber die erste Abtheilung des zweyten Haupttheils, worin die Wellen in Beziehung auf den Schall abgehandelt werden. Jeder Stoss wirkt auf den ganzen Körper und die Richtung desselben ist unabhängig von der, in welcher sich die Theilchen bewegen. Die unmittelbar durch den Stoss erregten Wellen werden primäre Wellen genannt (man könnte sie auch wohl Stosswellen nennen): sie sind dasselbe, was von mir longitudinale Schwingung*) und von Savart tangentiale Schwingung genannt worden ist. Die andere Klasse von

*) Meine Benennung: Longitudinalschwingung hat Savart nicht dulden wollen, und die Benennung: tangentiale Schwingung vorgezogen. Auch haben die Herren Verf. dieses Buches geäussert, dass bey der Verbreitung des Schalles in Körpern, die einen kubischen Raum einnehmen, beyde Benennungen nicht recht passten, weil in solchen Körpern der Stoss nicht nur in longitudinaler oder tangentialer Richtung, sondern nach allen Richtungen verbreitet werde. Dagegen muss ich aber bemerken, dass auch bey einer solchen kugelförmigen Verbreitung des Schalles jeder Radius, oder jede lineare Strecke von dem Orte des Stosses aus, wie ich auch in meiner Akustik gesagt habe, ganz eben so schwingt, wie ein longitudinal schwingender Stab, so dass also auch in diesem Falle meine Benennung: Longitudinalschwingung nicht unrichtig ist.

Schwingungen, welche von mir transversale Schwingungen genannt worden sind, werden secundäre Wellen oder Beugungswellen genannt, weil sie zwar auch durch einen Stoss erregt werden können, aber ihre Fortschreitung durch eine andere Kraft (bey tropfbaren Flüssigkeiten durch die Schwerkraft, bey tönenden Körpern durch die Elasticität) geschieht. Bey den primären Wellen oder Stosswellen findet alle Mal eine abwechselnde Verdichtung und Verdünnung Statt, bey den secundären oder Beugungswellen aber meistens nur eine Verschiebung der Theile.

Was die fortschreitenden secundären oder Beugungswellen an fadenförmigen gespannten Körpern betrifft, so haben die Verfasser gezeigt, wie diese sich an einem langen gespannten Seile gut beobachten, und wie sich auch die Ausbildungen der verschiedenen Schwingungsarten einer Saite aus anfänglichen fortschreitenden Wellen daran sichtbar darstellen lassen.

Bey den stehenden secundären oder transversalen Schwingungen fester Körper wird mit Recht bemerkt, dass, wenn die Breite der Welle kein aliquoter Theil des Körpers ist, keine stehende Schwingung, wenigstens keine vollkommene, entstehen kann. An Körpern, die durch innere Steifigkeit elastisch sind, ist, wenn die Enden frey sind, die Geschwindigkeit anders, als an Saiten, weil die Enden beweglicher sind, als die mittleren Theile, indem sie nur von der einen Seite festgehalten werden, welches der Grund ist, warum die Endstücken nur halb so lang sind, als die mittleren Stücken.

Was die Lehre von der primären fortgepflanzten Schwingung, oder den fortschreitenden Stosswellen in der Luft betrifft, so wird zwar von einem schwingenden Körper, wenn er auch stabförmig gestaltet ist, der Schall oder Stoss nach allen Richtungen gleich schnell fortgepflanzt, man sollte aber doch glauben, dass er in der Richtung der Schwingungen eine grössere Intensität haben müsste als in der Querrichtung. Die Verfasser haben aber gefunden, dass er in der Querrichtung eben so stark hörbar ist, als in der Richtung der Schwingungen selbst, aber in einer diagonalen Richtung äusserst schwach, wobey sie über den Winkel der schwächsten Hörbarkeit genaue Messungen angestellt haben. Dieses finde ich nicht nur bey dem Halten an das Ohr bestätigt, sondern auch, wenn ich eine Bouteille oder ein Medicinglas soweit durch eingegossenes Wasser abstimme, bis die darin befindliche Luft bey dem Einblasen denselben Ton giebt, und sodann, nach Savarts Methode, die Stimmgabel nahe an die Mündung halte, wo denn in der Richtung der Schwingungen sowohl, als in der Querrichtung, der Ton beträchtlich verstärkt wird, in einer diagonalen Richtung aber wenig oder fast gar nicht, so dass man annehmen kann, dass in dieser Richtung fast gar keine Mittheilung der Bewegung an die umher befindliche Luft Statt finde. Eine merkwürdige Beobachtung der Verfasser ist auch die, dass eine Stimmgabel bey einer sehr schnellen Umdrehung gar keinen Ton nach aussen verbreitet.

Bey der Lehre von den stehenden Schwingungen in der Luft, wie in Orgelpfeifen und Blasinstrumenten, ist in den Figuren die Abweichung von der natürlichen Dichtigkeit, die Geschwindigkeit und die Richtung, in welcher die Lufttheilchen sich bewegen, wie auch die Richtung der Welle, welche wohl davon zu unterscheiden ist, auf eine sinnreiche Art ausgedrückt, und gewissermaassen bildlich dargestellt. Wenn in einer Röhre eine Welle vorwärts schreitet, wird sie nicht nur bey dem Anprallen an eine die Röhre verschliessende Ebene, sondern auch bey dem Heraustreten an einem offenen Ende zurückgeworfen; im ersten Falle behält sie ihre Eigenschaften bey, im zweyten aber nimmt sie die entgegengesetzten Eigenschaften an, so dass aus einer verdichtenden Welle eine verdünnende wird, und so umgekehrt. Zu Hervorbringung der stehenden Schwingungen der Luft, deren Entstehung aus anfänglichen fortschreitenden Wellen richtig construirt wird, ist erforderlich, dass der in der Röhre enthaltenen Luft Stösse ertheilt werden, welche Wellen erregen, deren Breite sich zur Länge der Röhre verhält, wenn beyde Enden offen sind, wie 1 zu 1; $\frac{1}{2}$ zu 1; $\frac{1}{3}$ zu 1 u. s. w. und wenn sie an einem Ende verschlossen ist; wie 2 zu 1, wie $\frac{2}{3}$ zu 1; wie $\frac{2}{5}$ zu 1 etc. (So müssen die Zahlen heissen, anstatt der Angabe in §. 281. Z. 6 bis 8. Auch muss ich bemerken, dass in §. 280. Z. 8. die Worte: oder dem Drittel, ausgelassen sind, und dass es in demselben §. Z. 19. anstatt Fig. 190. heissen muss Fig. 191.) Ueber die Hervorbringung der stehenden Schwingung in der Luft vermittelst einer Zungenpfeife haben die Verfasser sehr viele merkwürdige Untersuchungen angestellt zur Beantwor-

tung der Fragen Gottfried Weber's in seiner *Theorie der Tonsetzkunst,* in welchem Verhältnisse die Zunge oder die Luftsäule den Ton bestimme und ob bey Zungenpfeifen auch Schwingungsarten Statt finden, welche Flageolettöne geben, welches allerdings der Fall ist. Ausser den vorgetragenen Resultaten der Untersuchungen haben die Verfasser seitdem wieder durch neuerlich angestellte Versuche sehr vieles entdeckt, wovon sie bald in dieser *allg. mus. Zeitung* weitere Nachricht geben werden. Der Unterschied der Resonanz oder des Mittönens von dem Selbsttönen wird ganz richtig aus einander gesetzt und Folgerungen daraus gezogen, wobey auch bemerkt wird, dass Savart einige Resonanzfiguren, die sich auch sichtbar machen lassen, mit meinen Klangfiguren verwechselt hat, bey welcher Gelegenheit auch die Verschiedenheit beyder Arten von Figuren richtig gezeigt wird. Zu dem, was hernach darüber gesagt ist, wie ein Gebäude beschaffen seyn müsse, dass es sich zur Aufführung von Musikstücken (wie auch, um einen Redner oder Schauspieler überall deutlich zu hören) vorzüglich eigne, halte ich für gut, hier noch einige Bemerkungen hinzuzufügen. Es werden als Bedingungen angegeben: 1) die Zurückwerfung des Schalles müsse so vollkommen als möglich geschehen. (Hierbey muss ich bemerken, dass in einem nicht grossen Locale keine Zurückwerfungen nöthig sind, sondern es hinreicht, wenn man den Schall in gerader Richtung ohne Hinderniss zugeführt erhält, eben so, wie man auch in freyer Luft einen Redner sowohl wie auch Musik bloss durch die einfache Verbreitung des Schalles in einer geringen Entfernung deutlich hört. Bey einer beträchtlichen Grösse des Locals reicht man aber damit nicht aus, es ist also eine Verstärkung durch Zurückwerfungen nöthig; diese dürfen aber schlechterdings nicht auf eine bemerkbare Weise von der entferntern gegenüberstehenden Seite wieder rückwärts geschehen, weil man alsdann ein Echo oder einen alles undeutlich machenden langen Nachhall erhalten würde, worin manche Baukünstler sehr gefehlt haben, welches Uebel sich aber durch eine amphitheatralische Einrichtung der Sitze vermindern oder vermeiden lässt. Es können also nur Zurückwerfungen von den Seiten, von oben und von hinten nach den Zuhörern hin nützlich seyn, von Wänden, die dem Orte der Erregung des Schalles so nahe sind, dass zwischen den gerade ausgehenden und den zurückgeworfenen Schallwellen kein bemerkbarer Zeitunterschied Statt findet.) 2) Dass Vorsprünge, Säulen, scharfe Ecken u. s. w. möglichst vermieden werden. (Indessen kann es auch Fälle geben, wo durch solche Vorsprünge oder Vertiefungen ein zu langer Nachhall, der aus wegen einer unvortheilhaften Gestalt des Locals, etwa einer runden oder elliptischen, entstehen würde, verhütet werden kann.) 3) Dass die zurückgeworfenen Wellen soviel als möglich geradlinig bleiben (wozu besonders eine parabolische Gestalt oder divergirende Seitenwände nützlich seyn könnten, weil diese die Schallwellen parallel zurück werfen.).

Aus dem, was über die primären (longitudinalen) Schwingungen anderer Medien, als der luftförmigen, gesagt wird, ist zu bemerken, dass auch Wasser und starre Medien fähig sind, Stosswellen durch sich fortgehen zu lassen, und zwar weit schneller als durch die Luft (Wasser, nach La Place ungefähr 7mal, und feste Körper, wie ich gezeigt habe, höchstens 17mal schneller.). Wegen der kugelförmigen Verbreitung der Stosswellen in der Luft und in einem grossen Felsen, woran geklopft wird, hat Savart (mit Unrecht, wie ich vorher bemerkt habe) meine Benennung: Longitudinalschwingungen verworfen, so wie auch deswegen, weil es ihm gelang, auch Schwingungen sichtbar zu machen, bey welchen die Theilchen des Körpers sich in Richtungen bewegten, welche zwischen der Länge und Quere des Körpers in der Mitte lagen. Es ist aber von den Verf. ganz richtig gezeigt worden, dass Savart hierin geirrt hat, indem meine Untersuchungen die Schwingungen selbsttönender Körper betreffen, die von Savart aber theils Resonanzschwingungen, theils kleine Bewegungen, die von den tönenden Schwingungen zu unterscheiden sind. Die Verf. stimmen übrigens eben so wenig als ich mit der Behauptung Savart's überein, dass es nur eine einzige Art von Schwingungen gebe, die alle diejenigen in sich begreife, welche ich in longitudinale, transversale und drehende unterschieden habe, indem beyde erstere Klassen (primäre und secundäre) wesentlich von einander verschieden sind. Was die drehenden Schwingungen betrifft, so habe ich selbst schon, weit früher als Savart, in meiner *Akustik* §. 133. und im *Traité d'Acoustique* §. 98. und §. 124. No. 3. gesagt, dass sie mit einer gewissen Art von Transversalschwin-

gungen eins und dasselbe sind. In Ansehung der primären oder Längenschwingungen einer Saite fand sich ein Widerspruch S. 554 und 555 mit dem, was ich über diese gesagt hatte, welcher aber nun ausgeglichen ist, da ich ganz neuerlich Gelegenheit gehabt habe, die Experimente der Herren W. zu sehen und ihnen die meinigen zu zeigen. Sie haben nämlich eine Erhöhung des Tones, anfangs um eine Quarte und weiterhin ungefähr um einen ganzen Ton gefunden, ich hatte aber behauptet, dass die Spannung nur sehr wenig Einfluss auf die Höhe und Tiefe des Tones habe. Das Endresultat ist, dass an einer sehr langen (über 31 Fuss langen) und sehr dicken Saite anfangs die Höhe allerdings bey einer äusserst geringen Spannung, wenn diese nur wenig vermehrt wird, beträchtlich zunimmt und zwar wie es sich bey einem gemeinschaftlich angestellten Versuche zeigte, wohl um eine grosse Sexte, dass aber hernach bey einer stärkeren Spannung die Höhe nur sehr wenig, noch um keinen ganzen Ton zunimmt, wenn auch die spannende Kraft endlich wohl um das zwanzigfache bis zum Zerreissen der Saite vermehrt wird, besonders bey kürzeren und dünneren auf ein Monochord oder auf ein dickes Bret zwischen zwey Stege gespannten Saiten, deren ich mich bedient habe, wo auch der Fall einer so beträchtlichen Erhöhung bey weniger Vermehrung einer so geringen spannenden Kraft gar nicht eintritt. Es ist also von beyden Theilen richtig experimentirt und in ihrer Art die richtige Folgerung daraus gezogen worden.

Noch muss ich bemerken, dass Hr. Wilhelm Weber in den neuesten Stücken des *Schweiggerschen Journals für Chemie* die Untersuchungen Savarts deutlich und in guter Ordnung vorgetragen hat, wobey auch manche mehr scheinbare, als wirkliche oder gegründete Widersprüche Savarts gegen einiges von mir gesagte erörtert und ausgeglichen sind.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Decembers. In den königl. Schauspielen waren neu: am 1sten: *Alexis und Susetta* oder *die italienische Weinlese bey Mont' Olivetto;* komisches Ballet in zwey Abtheilungen vom königl. Balletmeister Hrn. Titus. Ref. erwähnt dieses Ballet, in dem Mad. Desargus-Lemière wieder auftrat, nur wegen der lobenswerthen Musik von Mich. Umlauf. Am 9ten: *Euphrosine,* Operette in drey Abtheilungen; nach einer früheren Uebersetzung aus dem Französischen für das königl. Theater bearbeitet vom Kriegsrath May; Musik von Méhul. Dieses schon vor Jahren bekannte Stück war vom Regisseur C. Blum wieder in die Scene gesetzt worden. Hr. Blume gab den Grafen Conradin, Mad. Schulz die Gräfin von Arles; Mad. Seidler, Dem. Carl und Hoffmann die Gräfinnen von Savern, Hr. Devrient der jüngere den Arzt Alibour, Hr. Sieber den Kerkermeister Caron etc. Besonders gefielen das Quartett von Alibur und den drey Schwestern: Schön wie ihr müst allen ihr gefallen etc; Euphrosinens (Mad. Seidler) Arie mit Chor: Auf dieses Lebens Wegen etc. und das Finale; im zweyten Akte Conradins Recitativ und Arie: Ist's Wahnsinn, der mich fasst etc; das Duett der Gräfin und Conradins: Nicht des Argwohns finstre Grillen etc; der Gräfin und Euphrosinens Duett: Was ein Räthsel mir geschienen etc. und das Finale; im dritten Akte der Gräfin Recitativ und Arie: Bald, bald bin ich dem Ziele nah etc. und Conradins Recitativ und Arie: Ach was hab ich gethan etc. Die zu der Operette gehörigen Ballets waren vom königl. Balletmeister Telle und wurden in den Solopartieen von den Damen Gasperini, Golster, Hoguet-Vestris, Lampery, Lauchery, und den Hrn. Richter, Senger und Telle brav ausgeführt. Den 15ten: *Macbeth,* Trauerspiel in fünf Abtheilungen von Shakespeare, übersetzt von S. H. Spiker und in Scene gesetzt vom Hrn. Regisseur Beschort. Die Uebersetzung gefiel nicht allgemein und erregte grosses Verlangen nach einer neuen Aufführung der Schillerschen. Die Ouverture und die zur Handlung gehörige Musik war von L. Spohr, gefiel aber auch nicht und rief den ältern Freunden des Schauspiels die Reichardt'sche Composition der Hexenchöre nach Bürger zurück, die 1804 allgemeine Sensation machte. Den 25sten endlich: *Euryanthe,* grosse historisch-romantische Oper in drey Abtheilungen von Helmine v. Chezy, in Scene gesetzt vom Hrn. Regisseur C. Blum; Musik von C. M. v. Weber, der selbst die beyden ersten Aufführungen leitete, mit allgemeinem Beyfall empfangen und nach dem ersten und dritten Akte hervorgerufen wurde. Hr. Devrient der jüngere gab den König, Hr. Bader den Grafen Adolar, Mad. Seidler seine Braut Euryanthe, Hr. Blume den Grafen Lysiart und Mad. Schulz die Eglantine; sie sangen und spielten alle meisterhaft.

Auch nennt Ref. kein einzelnes Stück, da alle mit dem ausgezeichnetstem Beyfall aufgenommen wurden; der Chor der Jäger: Die Thale dampfen etc. ward auf Verlangen wiederholt. Die zu der Oper gehörigen Ballets waren von Hrn. Telle; das Pas de cinq ward von den Damen Adler, Gasperini, Golster, Hoguet-Vestris und dem Hrn. Hoguet trefflich ausgeführt. Auch hatte die Intendantur für eine schöne Ausschmückung des Stückes gesorgt; die neuen Decorationen: der Saal in der zweyten und die letzte Decoration der dritten Abtheilung waren von den königl. Decorationsmalern Hrn. Köhler und Gerst gezeichnet und ausgeführt, und erhielten, wie Alles an diesem Abende, den vollständigsten Beyfall. — Von fremden Gästen sahen wir: am 12ten Hrn. Detroit, einen gebornen Berliner, jetzt beym Theater in Düsseldorf, der den Meister Stracks in Driebergs *Sänger und Schneider* zur allgemeinen Zufriedenheit gab, auch die beyden Lieder: In meines Vaters Garten etc. und: Der, der, der und der etc. sehr belustigend sang; am 16ten: Hr. Wagner vom Theater zu Breslau, der den Max in Webers *Freyschütz*, aber nicht ganz befriedigend, gab, obgleich es ihm nicht an Ausdruck im Vortrag und Lebendigkeit im Spiele fehlt; am 30sten: Hr. Beer vom Theater zu Frankfurt a. M., welcher den Tamino in Mozarts *Zauberflöte* nicht ohne Beyfall gab, der sich besonders nach dem Vortrage der Arie: Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc. äusserte. Sonst war die Vorstellung in Hinsicht der Ausführung des Orchesters unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Kapellmeisters Seidel ausgezeichnet. Besonders trug Mad. Schulz das Recitativ und die Arie: O zittre nicht mein lieber Sohn etc. meisterhaft vor. Auch dem Duett von Pamina (Dem. Carl) und Papageno (Hr. C. Unzelmann): Bey Männern, welche Liebe fühlen etc. und Sarastro's (Hr. Sieber) Arie: In diesen heilgen Hallen etc. fehlte der Beyfall nicht. (Dem. Carl empfehlen wir grössere Sorgsamkeit, damit sie sich nicht durch zu langes Toilettenkünsteln oder anderes Verspätigen öfter einem unangenehmem Empfang aussetzt). — Von Zwischenspielen ist auszuzeichnen: am 11ten: Das Duett aus Rossini's *Richard und Zoraide*, gesungen von den Herren Garcin und Petrik, Schülern des Hrn. Benelli.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 1sten: *Der alte Feldherr*, heroisches Liederspiel in einem Akt von C. v. Holtei, der es auch in Scene gesetzt und bey der ersten Vorstellung zur besseren Abrundung derselben einen Uhlanen gespielt hat. Der Inhalt ist auf eine Anekdote aus Kosciuskos (des alten Feldherrn) Aufenthalt in Frankreich gestützt, sonst ohne dramatischen Werth, da die Scenen nur lose an einander hängen. Die vom Verf. gewählten bekannten Melodieen waren in Chöre gesetzt und von C. W. Henning instrumentirt. Von ihnen gefielen besonders Thaddäus (des alten Feldherrn, von Hrn. Gente brav dargestellt) Arie: Fodre niemand mein Schicksal zu hören etc; Luciens (Dem. Car. Sutorius) Lied: Das Haupt umlaubt etc. und das Duett des Thaddäus und Lagienkas (Hrn. List): Denkst du daran etc. Der Chor der Uhlanen: Kannst du uns den Trotz vergeben etc. nach der Melodie der Kosciusko-Polonaise, und der Schlusschor: Wohlan! so schwingen wir die Lanze etc. nach der Melodie der Marseiller Hymne, erregten mancherley Erinnerungen und Betrachtungen. Der Feldherr (Napoleon) hat im Stücke kein Wort zu sagen; er musterte nur die Uhlanen und lorgnettirte vom Balcon des geplünderten Landgutes die feindlichen Truppen. Da der ihn darstellende Hr. Remie eben zum Hoftheater in Dresden abging, so wurde das Liederspiel am 28sten zum letzten Male gegeben! Am 29sten, *Mädchentreue*, oder *So machen's Alle* (Così fan tutte), komische Oper in zwey Akten; Musik von Mozart. Diese alte beliebte Oper war auf dem königl. Theater 1820 von Hrn. Herklots neu gestaltet unter dem Namen: *Die verfängliche Wette* mit vielem Beyfall gegeben worden. Hier erschien sie in ihrer ursprünglichen Gestalt und gefiel mit Recht allgemein. Die Besetzung war vortrefflich. Dem. Sontag gab die Laura, Dem. Eunike die Isabella, Hr. Jäger den Ferrando, Hr. Wächter den Carlo, Hr. Spitzeder den Doctor Alfonso und Mad. Wächter die Rosine. Alle einzelnen Stücke wurden mit dem grössten Beyfall des übervollen Hauses aufgenommen. Von den Zwischenakten verdienen Auszeichnung: am 8ten: Das Concert für Pianoforte von Moscheles und Kalkbrenner, vorgetragen von Dem. Jaffé, Schülerin des königl. Kammermusikus Hrn. Mohs; und am 15ten: 2 Vocalquartetten, gesungen von den Herren Jäger, Rosenfeld, Wächter und Spitzeder. Nach dem so eben erschienenen Repertorium und namentlichen Verzeichnisse der Mitglieder dieses Theaters hat dasselbe 24 männliche und 20 weibliche darstellende Mitglieder; im Chor 15 Männer und 12 Damen. Das Orchester hat 3 Directoren und 35 Mitglieder. In diesem Jahre wur-

den 84 neue Stücke gegeben, darunter *die sieben Mädchen in Uniform* 24, *die Italienerin in Algier* 19, *die Stickermamsells* 13, *die Schülerschwänke* 10 mal etc. Der Gäste waren 11.

Unter den Concerten war das erste das am 2ten von Hrn. A. Stöpel. Er trug das grosse Quintett von Beethoven aus Es dur für Pianoforte (Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott) vortrefflich, und sein zehnjähriger Zögling das Concert von Beczwarzowsky aus derselben Tonart mit Fertigkeit und Präcision vor. Fräulein W. Flache sang ein Recitativ und Cavatine von Ant. Benelli und mit Hrn. Louis Corsen das Duett aus der Oper *Richard und Zoraide:* Mein Richard, ist's möglich? Sie hat eine volle klangreiche Stimme, die nur in der Höhe etwas rauh und schneidend ist; bey guter Schule lässt sich viel von ihr erwarten. Hr. Ebert, Schüler des Hrn. Kammermusikus A. F. Bliesener, trug ein Clarinettconcert von Crusell mit gutem Ton und ziemlicher Fertigkeit vor. Am 7ten gab Dem. Sontag Concert unter der Direction des Hrn. Musikdirectors Möser, der vor Kurzem von Paris zurückgekommen ist, vor einem überzahlreichen Publikum, das sogar auf den Treppen und in den Nebensälen des grossen Concertsaales sich Standpunkte suchte. Die treffliche Sängerin trug Arien von Mozart (Parto etc. aus *Titus*) und Pacini, mit Hrn. Wächter ein Duett aus Rossini's *Semiramide* und mit demselben und Hrn. Jäger ein Terzett von Pär vor; auch sang sie zum Beschluss zwey Variationen von Rode (wovon Mad. Ferron drey und Mad. Catalani drey gesungen hatten). Von den anderen Partieen will Ref. nur die von Hrn. Jäger mit Begleitung der Guitarre vorgetragene Romanze aus Rossini's *Barbier von Sevilla* nennen. Den 20sten gab der königl. Schauspieler Hr. C. Wauer eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung. Den ersten Theil eröffnete die Ouverture zu L. Spohrs hier noch nicht gehörter Oper *der Berggeist.* Mad. Stich trug darauf die beyden Windspiele von F. Kind vor. Hr. Bader sang die von F. Schubert in Musik gesetzte Göthesche Ballade, *der Erlkönig,* Mad. Milder und Schulze das Duett aus Spontini's *Nurmahal.* Der königl. Kammermusikus Hr. Jul. Griebel trug ein Adagio und Polonaise für Violoncell von M. Bohrer vor. Mad. Milder und Hr. Devrient sangen ein Duett von Mercadante, und die Herren Weizmann, Rebenstein, Blume und Wauer ein Quartett von Eisenhofer. Der zweyte Theil gab die Ouverture aus der hier noch nicht aufgeführten Oper von Mozart: *Das verstellte Gärtnermädchen,* mit der sich anschliessenden und von den Dem. Carl und Hoffmann und den Herren Weizmann und Wauer gesungenen Introduction. Darauf spielte der 11jährige Fried. Wörlitzer, Schüler des schon vorher genannten Hrn. Mohs, eine Phantasie und Variationen für Pianoforte von Kalkbrenner, Mad. Schulz sang eine Arie mit Chor aus Rossini's *Cenerentola,* Hr. L. Devrient trug ein komisches Gedicht vor, Mad. Milder und Hr. Blume sangen ein Duett aus *Figaros Hochzeit,* Mad. Schulze und die Herren Bader und Devrient der jüngere das Terzett von Mozart zu der hier noch nicht gegebenen Oper: *La villanella rapita;* die Herren Weizmann, Rebenstein, Blum und Wauer sangen den Gondelfahrer von Schubert und den Goldschmidtsgesellen von C. Blum. Den Beschluss machte der Chor der Russen aus *Alanghu,* von mehren Guitarren begleitet und vom königl. Theaterchor ausgeführt. Am 8ten begannen auch die seit 19 Jahren bestehenden Abonnementsconcerte der königl. Kammermusiker Bliesener.

Kurze Uebersicht des Musik-Zustandes in Modena.

Modena, im November 1825. Wenn Modena ein tüchtiges Musik-Personal besitzt, so ist diess das Werk des jetzt regierenden Herzogs Franz des Vierten und seiner Gemahlin. Beyde lieben und beschützen die Künste und Wissenschaften überhaupt und die Tonkunst insbesondere. Die Herzogin ist selbst mit den Geheimnissen der Kunst so vertraut, dass sie, wenn ihr hoher Rang es erlaubte, eine wahre Künstlerin zu nennen wäre. Mit grosser Liebe zur Kunst und einer glänzenden biegsamen Sopranstimme verbindet sie eine vortreffliche Methode, ächten Ausdruck und ungemein viel Anmuth. Als diese fürstlichen Personen im Jahr 1814 den herzoglichen Thron bestiegen, sah es um die Musik in Modena sehr misslich aus: es gab kaum einen ausübenden Künstler daselbst, der diesen Namen verdiente.

Seit dem hat sich die Königliche Kapelle, eine *Academia Reale,* eine *Società Filarmonica* und das Musikchor des Estensischen Bataillons gebildet, unter deren Mitgliedern sich eine bedeutende Anzahl von ausgezeichneten Künstlern befindet. Diess ist besonders bey der Kapelle der Fall; Ref. theilt desshalb das vollständige Verzeichniss derselben mit und wird hernach von den vorzüglichsten Künstlern besonders sprechen.

Königliche Hof-Kapelle in Modena. †)

Director und Kapellmeister: Cavaliere Anton Gandini.
Concertmeister: Prosperus Silva.
Erster concertirender Violinist: Johann Mari (*).
Violinisten: Marius Schedoni, Ludwig Gasparini, Anton Tavoni.
Bratsche: Anton Pollastri.
Organist und Violoncellist: Ignaz Pollastri.
Contrebass: Joseph Tadolini.
Flöte: Paul Ferraresi.
Hoboe und engl. Horn: Marianus Angiolini (**), Johann Mari.
Clarinette: Raimund Cuboni (*), Martin Petz.
Horn: Joh. Galeotti (*), Paul Cevedoni.
Fagott: Joseph Binder (*), Candidus Amici.
Sänger: Anna Galeotti (Sopran), Friedrich Fedi (Tenor), Ludwig Verri.
Honorärer Sänger: Albericus Curioni (*).

Cavaliere Gandini ist ein Schüler des berühmten Pater Mattei in Bologna und ein sehr achtungswürdiger Componist. Ausser einigen Gelegenheits-Cantaten und Ouverturen hat er bis jetzt drey ernsthafte Opern für das Hoftheater in Modena geschrieben, nämlich: *Erminia, Rugero* und *Antigono,* wovon die zweyte vor einigen Jahren mit Beyfall im Königl. Theater zu Turin aufgeführt wurde.

Sign. Silva zeichnet sich als ein sehr geschickter Orchester-Anführer aus. Er ist Wittwer der berühmten Sängerin Silva, die mit einer vortrefflichen Sopranstimme Ausdruck, Seele und Grazie verband und leider der Kunst in ihrem 27sten Lebensjahre zu Reggio di Modena durch den Tod entrissen wurde. Sie war die Tochter des berühmten Fagottisten Grossi zu Parma.

Sign. Mari ist der beste Concert- und Quartett-Spieler in Modena.

Sign. Antonio Pollastri, ein guter Contrapunctist und vortrefflicher Organist.

Sign. Ignazio Pollastri, Sohn des Vorhergehenden, Hoforganist und der beste Pianist in Modena.

Sign. Tadolini, ein geschickter Contrabassist, besonders an der Partitur, spielt auch gut Violoncell.

Sign. Angiolini, ein sehr geschickter junger Künstler, der einen ungewöhnlich vollen schönen Ton auf seinem Instrumente, der Hoboe, hat.

†) Der Herzog von Modena, Reggio und Mirandola, Erzherzog Carl, hat den Titel königl. Hoheit: daher königl. Kapelle u. dgl.

(*) bezeichnet die Solospieler. (**) die Solospieler auf beyden Instrumenten.

Sign. Cuboni, ein braver Clarinettist aus Sardinien, spielt mehre Instrumente.

Sign. Galeotti gehört zu den besten Hornisten Italiens, spielt auch gut Violine.

Hr. Binder ist ein ausgezeichneter Künstler überhaupt, und besonders ein vortrefflicher Fagottist.

Sigra Galeotti, die Gattin des Vorletzten, glänzte früher als Theatersängerin, und erfreut nun als Kammersängerin durch ihre schöne Methode. Letzteres gilt auch von

Sign. Fedi, der zugleich ein sehr guter Singlehrer ist.

Sign. Curioni lebt jetzt in England.

Viel Lob verdienen ausser diesen noch Sign. Maestro Michele Fusco, ein sehr geschickter Kirchencomponist und Musikmeister aus Neapel, seit mehren Jahren in Modena ansässig, Sign. Geminiano Luigini (Musikmeister des Estensischen Bataillons) und Sign. Giovanni Andreis (erster Fagottist desselben Chors). Sign. Luigini ist nach Joseph Tomaschka vielleicht der grösste Virtuos auf der Klappentrompete in Italien, wenigstens den Brüdern Gambati (in Diensten des Grossherzogs von Toscana) zur Seite zu setzen; und Sign. Andreis, Schüler des Hrn. Binder, kann mit Ehre in jedem Orchester als erster Fagottist auftreten; er ist auch ein guter Violinspieler.

Noch ist zu bemerken, dass der Herzog mehre junge Leute auf seine Kosten Musik studiren lässt.

Unter den Liebhabern zeichnet sich besonders aus Hr. Joseph Asioli, Professor der Kupferstecherey an der Königl. Akademie der schönen Künste in Modena; er spielt das Pianoforte meisterlich. (Seine Brüder Bonifaz und Johann befinden sich in dem zum Herzogthum gehörenden niedlichen Städtchen Coreggio, ihrem Geburtsorte, woselbst letzterer Kapellmeister und Organist an der Kathedral-Kirche ist).

Die Kapelle führt jährlich 24 Kirchenmusiken, grösstentheils von Bonfichi, in der Hof-Pfarrkirche auf, und zweymal wöchentlich ist Harmonie-Musik im Schlosse.

Fünf bis sechs Instrumental- und Vocal-Concerte werden des Jahres unter der Direction des Cavaliere Gandini von der *Società Filarmonica* gegeben, und eine dergleichen von der *Academia Reale,* die aus Adlichen besteht. Man sucht diese beyden Akademieen zu vereinigen, welches aber schwerlich gelingen wird.

Im Carneval wird Opera buffa mit Ballet gegeben; im Sommer und Herbst Opera seria mit Ballet.

Quartett-Musik, vorzüglich Haydn'sche und Mozart'sche, wird von einigen wenigen geliebt und geübt.

Theater. Im Königl. Theater sind in dieser Stagione wiederholt worden die beyden Opern *Antigono* und *Erminia* vom Cav. Gandini.

Von den Sängern sind zu nennen: Sigra. Clelia Pastori (Sopran), erste Kammersängerin Sr. Maj. des Königs von Würtemberg. Sie hat ein schönes Organ; ihr Gesang hat viel Gutes und Anziehendes; auch ist sie eine gute Schauspielerin; doch ist zu wünschen, sie unterliesse gewisse Mode-Manieren, als das strisciare (Hinauf- oder Herabziehen von einem Tone zum andern) und das gettar gridi (Schrey-Ausstosen), wobey sie den Mund sehr weit aufthut. Sigra. Irene Cerioli, Primo uomo (Contralto). Sign. Luigi Sirletti (Tenor) ist ein einsichtsvoller Tonkünstler und gewandter Schauspieler, hat gute Methode und insbesondere eine vortreffliche Aussprache. Er ist ein Römer, und bekanntlich sprechen die Römer das Italienische am besten aus. Sig. Antonio Ferrari sang und spielte den Alexander, wie es kaum einem Anfänger zu verzeihen wäre. Der Chor, gewöhnlich die schwächste Partie der italienischen Operntheater, verdient das Lob, zu den wirklich guten zu gehören. Das Orchester, welches ausser der Kapelle noch mehre geschickte Künstler — z. B. die obgenannten Sigri Fusco (Maestro al Cembalo ed Istruttore de' Cori) und Luigini — zählt, ist vortrefflich.

Im *Antigono* haben folgende Stücke besonders gefallen: die Ouverture (von vielem Effect); die Introduction; Cavatina des Demetrio mit obligater Trompete; Terzett; Finale; Duett im 2ten Act; Arie des Antigono. — In *der Erminia:* Ouverture; Introduction; Duett zwischen der Prima Donna und dem Tenor; Terzett; Arie der Prima Donna; Finale; Scene mit Chor im 2ten Act; Terzett.

Concerte. Am 7. Sept. hörten wir in einem Extra-Concerte die schon oben erwähnten Brüder Gambati auf der Klappentrompete, und in einem andern, am 29sten, vereint mit diesen vortrefflichen Künstlern Hrn. und Mad. Weixelbaum, welche in Deutschland hinlänglich als Gesang-Virtuosen bekannt genug sind, mit vielem Beyfall singen. Letztere sind zur Freude aller wahren Musikfreunde, schon seit einigen Monaten hier. Mad. Weixelbaum, geborne Marchetti, aus Modena gebürtig, kam hieher, um ihre Eltern zu besuchen. Beyde fanden mit ihrer 11jährigen vielversprechenden Tochter die Auszeichnung, sich mehre Male am hiesigen Hofe, bey der Anwesenheit beyder königl. Familien von Sardinien hören zu lassen. Von hier gedenken sie nach Genua zu reisen.

Genua, den 5. December 1825. Mit dem Beysatze „la prima Cantante del mondo (die erste Sängerin der Welt)“ liess Signora Angelica Catalani ihr erstes Concert ankündigen, welches am 17ten v. M. im königl. Theater (Regio Teatro del Falcone) Statt hatte. Um in den musikliebenden Seelen das Vorgefühl eines verlornen Glückes rege zu machen, hiess es im Anschlagszettel zum zweyten Concerte (den 26sten v. M.): „la Seconda ed irrevocabilmente Ultima sua Academia (ihr zweytes und unwiderruflich letztes Concert)“; beym dritten und letzten — man werde nur nicht bange, dass es noch zu einem vierten und letzten gekommen sey, denn sie ist vorgestern nach Florenz abgereiset — beym dritten setzte sie sich sogar der Gefahr aus, sich mit den Armen zu verwickeln, da von Madame C. bestimmt wurde „sich in die Einnahme dieses allerletzten Concertes mit den hiesigen Armen zu theilen (terzo ed ultimo Concerto, il cui prodotto ha Ella già destinato di dividere coi poveri di questa città)“, wobey aber zweifelhaft blieb, aus welchem Theile die Kosten zu bestreiten seyn würden. Der Zweifel löste sich jedoch bald: es blieb Alles den Armen zu bezahlen. Das Orchester musste wegen seiner Bezahlung sich mit ihr und folglich sie mit ihm zanken, so dass zwischen beyden kein gutes Vernehmen bleiben konnte.

Wie Signora Catalani mit ihrer vormals und zum Theil noch jetzt wunderschönen Stimme singt und was sie zu singen pflegt, ist schon vielfältig besprochen worden; um aber die erste oder vorzüglichste Sängerin der Welt zu seyn, müsste sie in der grossen, in der graziösen, in der brillanten Gesangsart u. s. w. z. B. eine Pasta, eine Fodor, eine Lalande u. s. w. hinter sich zurücklassen oder sie zum wenigsten erreichen, welches aber keinesweges der Fall ist. Drey Tage nach dem letzten Concerte der Mad. Catalani gewährte uns der gehaltreiche und ausdrucksvolle Gesang des Hrn. Weixelbaum und seiner Gattin vielen Genuss, wozu ihre 11jährige Tochter Friederike, die von der Natur zu einer grossen Sängerin bestimmt scheint, durch ihre biegsame Stimme, reine Intonation und unschuldigen Ausdruck, nicht wenig beytrug.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. N°. 3. 1826.

Nachrichten.

Mailand, den 1. Januar. Herbstopern in Italien. Teatro Canobiana. Während mit der bereits angezeigten neuen Oper *gli Avventurieri* Mercadante's *Elisa e Claudio*, Rossini's *Cenerentola* (am meisten) und Cimarosa's *Matrimonio segreto* (am seltensten) abwechselten, zerbrach man sich den Kopf, welche Oper nun gegeben werden sollte. Die *Zingari in fiera* passten nicht für das heutige goldene musikalische Zeitalter, noch weniger *die Gazza ladra* für unser dermaliges Singpersonal; Pärs *Camilla* wollte man nicht auf's Spiel setzen, wohl aber Mozarts *Figaro*, der denn auch am 8. October das Opfer wurde; einige Stücke abgerechnet, fand er eine kalte Aufnahme, wie das bey solchen Sängern nicht anders seyn konnte. Der Tenorist Bonoldi gab den Grafen Almaviva (ziemlich gut), Pio Boticelli den Figaro (nicht am besten), Dem. Demeri die Gräfin (schöne Stimme ohne Kunst), Dem. Parlamagni die Susanna (allenfalls gute Actrice), die Fontemaggi (eine seconda donna) den Pagen; alles übrige war durch zweyte Sänger besetzt. An sechs Stücke wurden weggelassen, dafür aber, wie gewöhnlich, die drey Posaunen und die Janitscharenmusik beybehalten; zum grossen Glücke fand auch die Banda im spanischen Marsche des zweyten Aktes u. s. w. ihr Plätzchen auf der Bühne. Dem Fandango ging ein Pas de deux zwischen Dem. Heberle und Hrn. Rosier voraus. Das Orchester bewiess den grössten Eifer, wie noch nie in einer Mozart'schen Oper, und spielte besonders die Ouverture und alle Stretten, vorzüglich die des ersten Finales, mit Kraft und Feuer. Dass manche Tempo's nicht die richtigen waren, ist grösstentheils den Sängern zuzuschreiben, welche jetzt in älteren Opern, wo kein Maestro zugegen ist, das Zeitmaass nehmen, wie es ihnen beliebt, wogegen kein Reden hilft. So war es diessmal unter andern mit der Canzonetta des Pagen der Fall, welche die Demeri (die Gräfin) in einem zu langsamen Tempo vortrug, ungeachtet Rolla das Ritornell gehörig einleitete. Dazu machte sie noch, besonders gegen das Ende, seyn sollende Verzierungen und Läufe, die jedes fein gebildete Ohr empörten. Mancher Italiener murmelte und geberdete sich unwillig dabey, während ein Haufen Unwissender die Sängerin laut beklatschte. Wie doppelt abscheulich ist es doch, eine Mozart'sche Musik so vorzutragen! In der Folge ging es dem armen Figaro noch schlimmer; denn wegen öfterer Unpässlichkeit der Demeri musste eine seconda donna die Rolle der Gräfin übernehmen; zuweilen gab man einen Akt des *Figaro* mit einem Akte der *Cenerentola*, und einmal sogar mit einem Akte von Pacini's *Gioventù di Enrico V.* Bey solchen erbärmlichen Mesalliancen, welche den heutigen Kulturzustand der Musik recht anschaulich machen, ist es erfreulich zu lesen, wie unpartheyische Italiener über jene Oper urtheilen. In der 80sten Nummer der zu seiner Zeit erwähnten bologneser Zeitschrift: *Teatri Arti Letteratura* (die, im Vorbeygehen gesagt, seither an musikalischem Interesse sehr abgenommen hat) findet sich ein aus Mailand 15. October 1825 datirter Brief, im Wesentlichen folgenden Inhalts: „Sie wünschen, dass ich Ihnen über die Oper *le Nozze di Figaro* vom unsterblichen Mozart meine Meinung sage; das ist ein schwerer Auftrag für mich, der ich weder Gelehrter noch Musikmeister bin. Wollen Sie sich aber mit dem begnügen, was mir die gesunde Vernunft dictirt, so soll Ihnen gedient werden; erwarten Sie indessen ja keine wissenschaftlichen Erörterungen, Widerlegungen, Vergleichungen etc; ich bin bloss ein unpartheyischer Zuhörer, der in's Theater geht, um sich zu unterhalten und jedem Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Sonnabend also, den 8. Octob.

wurde die genannte Oper seit einigen Jahren zum ersten Male wieder gegeben, deren Musik, obwohl im Jahre 1774 (soll heissen 1786) componirt, man noch im J. 1825 mit Vergnügen anhören kann. Ungeachtet der Verschiedenheit des Geschmackes jener Zeiten und der heutigen, muss man der Wahrheit ihr Recht lassen. Der Sinn der Worte ist mit grösster Einsicht ausgedrückt; die Art, die Stücke zu schliessen, ist richtig, ob sie schon von gewissen Leuten nicht gebilligt wird, welche zu ihrem Beyfalle acht bis zehn lautaufheulende Cadenzen (ben urlate cadenze) nöthig haben, die für sie die Schönheit des Stückes entscheiden. — Mit einem Worte, *Nozze di Figaro* wurde, ohne eben eine glänzende Aufnahme zu finden, mit Aufmerksamkeit angehört; der Beyfall ist beschränkt, aber das Theater bey jeder Vorstellung besucht. Ich habe Ihnen die Wahrheit gesagt und grüsse Sie. Ihr unpartheyischer etc." — Den 31. October ging endlich die neue tragische Oper *Giulietta e Romeo* von Hrn. Vaccaj *) in die Scene und fand sowohl in der ersten als in den folgenden Vorstellungen vielen Beyfall. Schade, dass dieser Componist, welcher vielleicht einen eigenen Weg gehen könnte, gerade in der jetzigen musikalischen Epoche auftrat, wo er dem Publikum und den Sängern so manches Opfer bringen muss. Seine genannte Oper zeichnet sich überhaupt, ohne eben auf Neuheit der Gedanken und ausgesuchte Instrumentation Anspruch zu machen, durch schönen Gesang aus, im zweyten Akt insbesondere noch durch mehre in dramatischer Hinsicht gelungene Stellen; letztere bilden einen sonderbaren Contrast mit den leidigen, sehr matt ausgefallenen Cabaletten. Den Romeo gab eine für Mailand neue Altistin, Namens Adele Cesari, die durch ihre Gesangmethode der Giulietta (Demeri) weit überlegen war, daher auch mit ihr den Beyfall theilte. Die Banda konnte in dieser Oper nicht nach Wunsch auftreten, gewährte uns jedoch den herrlichen Genuss, sich einmal mitten im Akte hinter der Scene hören zu lassen.

Neapel. Wegen der bereits gemeldeten Abreise der Mad. Fodor erschien hier von Seiten der königl. Theaterdirection eine öffentliche Bekanntmachung im Drucke, worin gesagt wird: „Diese Sängerin hatte Hrn. Barbaja schon von Wien aus Hoffnung gemacht, während des ganzen Theaterjahres (d. i. bis zur Charwoche 1826) in Neapel zu bleiben, weswegen er die Lalande erst für künftiges Frühjahr 1826 engagirte, obgleich er sie schon früher haben konnte. Als man aber vernahm, dass Mad. Fodor heimlich mit dem Pariser Theater einen Contract eingegangen sey, so gelang es Hrn. Barbaja, eine carta bianca von ihr zu erhalten, worauf er ungeachtet seiner schwächlichen Gesundheit und gegen sein Interesse eine Reise nach Paris unternahm und von der Direction daselbst einen Brief an die Fodor erhielt, welcher diese autorisirte, bis Ende Novembers in Neapel zu bleiben. Allein unempfindlich gegen die Gunst und Aufmerksamkeit, welche ihr das hiesige Publicum so oft bewiesen hatte, und ungeachtet aller angewandten Mittel des Hrn. Barbaja, wollte sie nicht diese Verlängerung eingehen und reiste drey Monate früher von Neapel ab u. s. w." Die gleich nachher zu Paris stattgefundenen Händel zwischen der Fodor und der Pasta zeigten deutlich, dass erstere ihre Reise darum beschleunigt hatte, um ihre Rolle in der *Semiramis*, ihre Lieblingsrolle, nicht zu verlieren. Diess setzte die Feder der hiesigen Journalisten in Bewegung, und die vorhin vergötterte Fodor wurde auf einmal als eine herrlich klingende Drehorgel (organetto, che suona stupendamente) taxirt, die weder Geschmack noch persönliche Würde zeige, eine unrichtige Aussprache, viele schreyende Töne (note striduli) habe, keinen Triller und keine Messa di voce zu machen verstehe; die als Prima donna tragica höchstens in der *Semiramis* und im ersten Akte des *Otello* Glück machen könne u. dgl. m. —

---

*) Niccola Vaccaj, geboren zu Tolentino im J. 1791, erzogen zu Pesaro, studirte den Contrapunkt beym Maestro Janaconi, einem der Esaminatori zu S. Pietro; sodann die Composition unter Paisello, dessen letzter Schüler er war. Hierauf componirte er 1814 (Neapel) die beyden Cantaten: *l'Omaggio della gratitudine* und *Andromeda*, beyde in einem Privathause aufgeführt. — 1815 (Venedig) für's Teatro S. Benedetto: *Malvina*, Farse, die aber in zwey Akte getheilt wurde. — 1817 für's Teatro Fenice: *Gamma, Regina di Gallizia*, gr. Ballet. — 1818 für's Teatro S. Benedetto: *il Lupo d'Ostenda*, Op. semiseria. Teatro alla Fenice: *Timur Kan*, gr. Ballet. — 1820 ebendaselbst die beyden grossen Ballets: *l'Ingresso d'Alessandro in Babilonia* und *Ifigenia in Aulide*. In den Jahren 1821 — 1823 reiste er nach Triest und Wien und verehlichte sich. — 1824 (Parma): *Pietro il grande, ossia il geloso alla tortura*; (Turin) *la Pastorella feudataria*, beyde Opere buffe. — 1825 (Neapel, Teatro S. Carlo): *Zadig ed Astartea*, Opera seria; (Mailand) *Giulietta e Romeo*, tragische Oper. — 1826 (Turin): *Bianca di Messina*, Opera seria. Noch schrieb er eine Messe, zwey Miserere und mehre einzelne Kirchen- und Theaterstücke.

Nach der Abreise der Fodor übernahm die Tosi ihre Rolle in Pacini's *Amazilia* und fand eine sehr glänzende Aufnahme; es wurden ihr zu Ehren Gedichte vertheilt. Das *Giornale delle due Sicilie* enthielt hierüber einen Artikel, worin es unter andern heisst: „Bey allem Kunstaufwande der Fodor fand diese Oper stets eine sehr mittelmässige Aufnahme, und die Feinde Pacini's waren sogar stolz darauf zu weissagen, dass man jenen Abend (wo die Tosi sang) die *Amazilia* zum letzten Male geben werde." Diess war aber nicht der Fall, denn man gab sie auch nachher öfters. (Man vergleiche übrigens mit jener Stelle des Referenten vorigen Bericht). Am 4. October, dem Namenstage S. M. des Königs, gab man die neue Farse *Gl' Italici e gl' Indiani*, deren Worte einer ältern Carafa'schen Musik untergelegt wurden; das Ganze soll wenig Effekt gemacht haben. Am 19. November gab man abermals eine neue Oper von Hrn. Pacini, *l'Ultimo giorno di Pompei* betitelt, welche sehr gute Aufnahme fand. Nach dem Urtheile der oben erwähnten Zeitung über diese Musik, muss P. diessmal wirklich etwas Grosses geliefert haben. Die Nähe von Pompei und dem Vesuv, dessen Ausbruch ganz nach der Natur dargestellt wurde, hat hier wahrscheinlich mächtig zum Totaleindrucke beygetragen *). Dasselbe Blatt enthält bey dieser Gelegenheit einen auf Befehl des Königs vom Theaterintendanten, Herzog von Noja, der Sängerin Tosi zugestellten Brief, der hier in der Originalsprache folgt:

Napoli, 20. *Novembre* 1825.

Essendo S. M. il Re N. S. rimasto pienamente soddisfatto dello spettacolo in musica, eseguito jeri sera nel R. teatro di San Carlo, intitolato: *L'ultimo giorno di Pompei*, per festeggiare il giorno onomastico di S. M. la Regina, mi ha ordinato di manifestarle la sua particolar soddisfazione per lo zelo che ha messo nell' esecuzione della sua parte, onde contribuire al felice successo dell' indicato spettacolo.

Adempio con piacere ad un tale sovrano comando, sicuro che sarà sensibilissima per questo attestato di sovrana bontà a suo riguardo.

Il presidente della reale deputazione de' teatri e spettacoli
Duca di Noja.

Alla Signora Adelaide Tosi,
Prima donna de' RR. teatri di Napoli.

Teatro nuovo. Hier ist nachzutragen die neue Opera buffa *il Morto in apparenza*, von Hrn. Raimondi, welche am 28. August zum ersten Mal mit Beyfall und nachher öfters gegeben wurde. Am 2. October gab man zum ersten Mal die Oper *l'Orfanella di Ginevra*, von Hrn. Carlo Valentini aus Lucca. Der hiesigen Zeitschrift *Sebeto* zufolge haben die Introduction, ein Duett im ersten Akte, das Finale im zweyten und ein Duett im dritten Akte gefallen; der Componist soll sehr viel versprechen. Nächstens soll die neue Oper *Aladini* vom Hrn. Luigi Ricci, einem Zöglinge des hiesigen Musikcollegiums, gegeben werden.

Siena. Hr. Giuseppe Querci, der zum ersten Mal das Theater betrat, gefiel in Pacini's älterer Oper *la Sposa fedele*. Ob dieser Sänger Tenorist oder Bassist sey, ist Ref. eben so wenig bekannt als die Aufnahme der neuen Oper *la Contessina, osia Amore vince ogni ostacolo* von Hrn. Cappeletti, die nachher in die Scene gegangen seyn soll.

Livorno. Die Passerini erregte hier im *Tancredi* einen solchen Enthusiasmus, dass sie nach jedem von ihr gesungenen Stücke auf die Scene gerufen wurde. Die Florentiner Zeitung oder ihr Correspondent, nennt sie sogar inimitabile, und sagt, sie habe sich mit ihrer bezaubernden Stimme bereits in den Theatern Italiens, Frankreichs und Spaniens ausgezeichnet und sey nun eine der ersten Sängerinnen des italienischen Theaters. Was von dergleichen Urtheilen oft zu halten sey, wurde bereits bey einer anderen Gelegenheit in diesen Blättern bemerkt.

Florenz. Teatro Pergola. Mayerbeer's *Margarita d'Anjou* fand, wahrscheinlich der Sänger wegen, eine kalte Aufnahme. Nachher gefiel Hrn. Celli's ältere Oper *la Secchia rapita*. Die Passerini (*S. Livorno*) gab am 12. Nov. in diesem Theater eine musikalische Akademie, in welcher die Brüder Gambati, rühmlichst bekannte Trompetenbläser, vor ihrer Abreise nach London ein Duett aus *Semiramis* auf ihrem Instrumente spielten. *Teatro Cocomero*. Hier gab man die *Cenerentola*. Hr. Federico Samballini, als trefflicher Dilettant in den hiesigen Gesellschaften bekannt, betrat zum ersten Mal das Theater in der Rolle des Dandini. Francesco Regoli (Tenorist), der erst zwanzig Jahre alt seyn soll, trat ebenfalls zum ersten Mal in der Rolle des Don Ramiro auf. Von ersterem heisst es, er habe eine schöne, geschmeidige, sehr biegsame und starke Stimme (voce bella, pastosa, omogenea, pieghevolissima, forte); von letzterem, eine sehr frische, biegsame

*) Briefliche Nachrichten sagen: viel Spectakel; gewöhnliche Musik!

Stimme, aber wenig Seele (voce freschissima, agilissima, di mezzo carattere, ma poca anima).

Bologna. Als erste Oper gab man Rossini's *Elisabetta*, die aber fiasco machte, so wie (brieflichen Nachrichten zufolge) auch Mad. Lalande. Von der nachher gegebenen *Semiramis* heisst es: Die Annalen des Bologneser Theaters können keine Epoche aufweisen, in welcher eine Oper solchen Enthusiasmus erregt hätte. Der grosse Rossini und die Lalande werden in den Himmel erhoben, die übrigen Sänger im Ganzen sehr gelobt. Bey ihrem Benefice am 17. Nov. wurde die zur *Academica filarmonica di Bologna* ernannte Lalande mit stürmischem Beyfall beschenkt; Blumen und Gedichte regneten auf sie aus den Logen; zu Ende der Oper stiegen zwey Genien vom Olymp herab und setzten ihr eine Krone von Lorbeern und Myrthen auf, während ein Chor das Lob der gekrönten unsterblichen Künstlerin sang. Die oben unter *Mailand* erwähnte Zeitschrift, welche die Beschreibung dieser in Italien nicht ungewöhnlichen Farse enthält, macht den Anfang damit, dass Mad. L. eine schöne Frau sey, sodann wird sie unica, immortale, esimia cantante genannt, darauf folgen Lobsprüche, die sie als das Non plus ultra aller Sängerinnen schildern. Beygefügt sind Gedichte von Grafen, Marchesen u. s. w. Ueber die Mailänder (im Vertrauen gesagt, eben nicht ausgezeichnete) Tänzerin Olivieri erschien ebenfalls ein eigener Artikel mit beygefügtem Sonnett im Drucke. Ueberhaupt scheinen die Bologneser in dieser Stagione sehr guter Laune gewesen zu seyn.

Den 19. September starb hier die Sängerin Giuseppa Maccherini, 80 Jahre alt.

Hr. Giuseppe Pilotti, Academico filarmonico, aus dieser Stadt gebürtig, und Schüler des verstorbenen berühmten Mattei, wurde an dessen Stelle zum Kapellmeister der Kirche S. Petronio erwählt.

Turin, Teatro Carignano. Eine ältere Oper des Hrn. Vaccaj, *Pietro il grande, ossia il geloso alla tortura*, machte fiasco. Die nachher gegebenen Opern *Matilde Shabran* von Rossini und *Margarita d'Anjou* von Mayerbeer fanden nach öffentlichen Blättern sehr gute Aufnahme. In ersterer gefiel besonders die Garcia, in letzterer eine gewisse Casimir-Ney, wahrscheinlich eine Altistin, da ein Reisender dem Ref. versichert hat, Mad. Gai (S. weiter unten *Mailand*) habe ebenfalls in dieser Oper gefallen.

Alessandria. Signora Carlotta Inselvini, die zum ersten Male in Morlacchi's *Gianni di Parigi* die Bühne betrat, fand vielen Beyfall, und soll, nach dem Mailänder *Corriere delle Dame*, eine schöne, hellklingende, reine Altstimme haben.

Venedig, Teatro S. Luca. Man gab Rossini's *Matilde Shabran*, darauf Generali's *Adelina*, sodann Cappeletti's *Capanna moscovita* und zuletzt *Odoardo e Cristina* von Rossini. Die *Capanna moscovita* machte fiasco, die übrigen Opern gefielen. Unter den Sängern zeichnete sich die Prima donna Maria Cantarelli am meisten aus.

Vermischte Nachrichten.

Der rühmlichst bekannte Buffo comico, Nicola Bassi, geb. zu Neapel im J. 1776, starb den 3. Decemb. in Vicenza an einer Darmentzündung. Er war der letzte der alten guten italienischen Buffi comici, und sein Verlust wird daher allgemein bedauert. — Mad. Catalani gab unlängst drey Concerte in Genua mit vielem Beyfall, wobey diese wohlthätige Künstlerin den Stadtarmen über 2500 Lire schenkte. — Die Wiener Sängerin Sicard (Lechleitner) singt jetzt auf dem Lissaboner Theater mit vielem Beyfall. — Oeffentlichen Nachrichten zufolge ist der Tenorist Garcia nach einem zehntägigen grossen Sturme glücklich zu Newyork angekommen. Das Engagement italienischer Sänger nach Amerika währt fort.

(Der Beschluss folgt.)

Nachricht von einer neuen Art von Blasinstrument, nebst einigen Bemerkungen mitgetheilt von E. F. F. Chladni.

Vor einigen Jahren erwähnte ich in dieser *allgemeinen musikalischen Zeitung* eine mir von einem Freunde mitgetheilte Idee, dass man wohl könnte ein Blasinstrument bauen, welches mit dem Munde angeblasen, und vermittelst einer Tastatur gespielt würde, wobey die Stärke und Schwäche der Töne von der Stärke des Anblasens abhängig wäre. Ein solches Instrument *ist* nach der *Revue encyclopédique Nov.* 1825 p. 26, neuerlich zu Madrid von Mieg, Director des königl. physikalischen Cabinets gebaut worden, welcher als eifriger Liebhaber der Musik, sich

schon seit geraumer Zeit bemüht hatte, ein Orgelwerk zu bauen, auf dem man die Töne, wie bey dem Orgue expressif von Grenié, mit mehr oder weniger Stärke vortragen könnte. Das Instrument des Hrn. Mieg enthält nur ein Register von 5 Octaven, auf welchem sich auch fast nur eine Melodie spielen lässt, weil zu einer vollen Harmonie die Kraft der Lunge nicht hinreichen würde. Um also auch vollstimmiger spielen zu können, hat er noch einen mit den Füssen zu tretenden Blasebalg angebracht, bey dessen Gebrauche aber keine willkürliche Abwechselung der Stärke und Schwäche Statt findet.

Der Zweck, auf einem mit Tasten zu spielenden Blasinstrumente die Töne nach Willkür stärker oder schwächer vorzutragen, oder auch anschwellen und schwinden zu lassen, möchte wohl schwerlich besser erreicht werden können, als er durch Schweller an manchem mit durchschlagenden Zungen versehenen Orgelregister, wie auch durch das Aeolodikon und einige späterhin gebauten unter dieselbe Kategorie gehörenden Instrumente, denen man andere Namen gegeben hat, schon erreicht worden ist. Soviel indessen für den Ausdruck dadurch gewonnen ist, so findet doch die Verschiedenheit der Stärke und Schwäche nur in Hinsicht auf das Ganze Statt; man kann aber nicht einzelne Töne, oder eine einzelne Stimme herausheben, und stärker als die anderen vortragen. Dieses kann man nur auf dem Clavicylinder und einigen in dieselbe Klasse zu rechnenden Instrumenten, oder auch auf einem gut gebauten Bogenflügel, wie auch auf dem Harmonichord des Hrn. Kaufmann, wo die Stärke und Schwäche der Töne von dem grössern oder geringern Drucke auf die Tasten abhängt. Es wäre also sehr zu wünschen, dass man ein expressives Orgelwerk auch so einrichten könne, dass die Stärke und Schwäche der Töne nicht von der Stärke des Anblasens im Ganzen, sondern bey jedem einzelnen Tone von der verschiedenen Stärke des Druckes auf die Taste abhinge. Vielleicht liesse sich dieses wohl dadurch bewirken, wenn durch mehr oder weniger tiefes Niederdrücken der Taste die Oeffnung, durch welche die Luft eindringt, mehr oder weniger erweitert, und also die Zunge oder die in der Zungenpfeife befindliche Luft durch den eindringenden Luftstrom in stärkere oder schwächere schwingende Bewegung gesetzt würde.

Nekrolog.

Johann Baptist Moralt.

Es würde oft interessant seyn, zu untersuchen, warum manche Kunst oder auch nur ein Zweig derselben so lange verborgen und wenig cultivirt bleibe, bis sie in einer gewissen Zeitepoche zur Reife gedeiht und ihren höchsten Glanzpunkt erreicht, von welchem sie wieder herabsinkt, sich gleich einem entblätterten Baume noch eine Zeit lang erhält, und endlich nur noch als herkömmlich fortvegetirt. Wir kennen die Wanderungen der Wissenschaften, die Malerzünfte in den Niederlanden und den deutschen Reichsstädten, die Sing- und Tonsetzkunst Italiens. Immer war der Himmel dieses Landes mild und schön, und seine Bewohner empfänglich für die Kunst: doch waren es niederländische Mönche, spanische Sänger, welche zuerst die italienischen Kapellen leiteten und die erste Anregung zur Tonkunst gaben, welche sich dann erst vom Ende des siebzehnten bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu ihrer Herrlichkeit entfaltete. Aehnliches, wenn gleich auf andere Weise, hat man auch in Deutschland gesehen. Die Manheimer Kapelle (eigentlich ihr Orchester, denn die Sänger kamen aus Italien oder gingen dahin, um sich zu bilden) hat durch ihre Virtuosität einen so ehrenvollen Rang in Deutschland, wie die Singkunst in Italien behauptet. Alle Nachrichten aus jener Zeit sind voll ihres Lobes, das oft zur Bewunderung stieg, welche auch Mozart, während er in München seinen *Idomeneo* schrieb, laut aussprach. Damals stand die Kapelle noch in ihrer Blüte, und Mozart würde sich glücklich gepriesen haben, wenn er für sie hätte fortwirken können. Es lässt sich nicht bezweifeln, dass Italien seine Kunstausbildung den vielen Kapellen und Theatern, seinen überall verbreiteten Conservatorien und anderen Lehranstalten, welchen grosse Tonsetzer und berühmte Sänger, die sich aus der Kunstwelt zurückgezogen hatten, vorstanden, vorzugsweise verdankte; die Nachrichten in dem bekannten *Discorso* von Maier, so wie das Werk des Grafen von Orloff haben diess zur Gewissheit erhoben. Aber was zählte denn Deutschland in jener Zeit und in jenen Rheingegenden für Lehrer, für Lehranstalten zur Bildung von Tonkünstlern? Zwar hatte ein erfahrner Componist und Director

Johann Stamiz, die Grundveste dieses Kunstbaues gelegt, ein kunstliebender Fürst ermuntert und belohnt: allein wenn eine solche Erscheinung nicht bloss ephemer seyn, wenn sie dauern und festgehalten in das Leben übergehen soll, muss sie durch äusseres Zusammentreffen günstiger Umstände erhalten werden. Wir wollen hierüber einige aus der Erfahrung geschöpfte Bemerkungen mittheilen. So wie im sechszehnten Jahrhunderte grosse Maler aus Zünften hervorgingen, und selbst die Poeten eine Gilde hatten, so waren in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Tonkünstler in Manheim nicht blosse Zünftler — sie waren, im edelsten Sinne des Wortes, eine achtungswerthe Künstler-Kaste geworden, welche, gleichsam ein abgesondertes Corps bildete, sich gegenseitig unterrichtete, und unangetastet von fremdem Einflusse seinen Geschmack und seine Schule unverfälscht auf die Nachkommen vererbte. Die Pfalz hatte keine Klöster, der Hof eine zahlreiche Dienerschaft. Die Liebe zur Sache selbst, die wahrscheinliche Aussicht, mit erlangter Fertigkeit in die geehrte Schaar der Kunstgenossen einzurücken, Ruf und ein angenehmes Leben mit ihnen zu theilen, reizte Jung und Alt, sich diesem Stande hinzugeben. Der Vater lehrte den Sohn, der ältere Bruder den jüngeren, der Onkel den Neffen: die Sache wurde mit Ernst betrieben; sechs bis acht Stunden Uebung auf den Saiteninstrumenten, so viele, als die Brust vertragen konnte, auf den Blasinstrumenten ein schon in dem ersten Knabenalter angefangenes, unter demselben lehrenden Vater oder Verwandten fortgesetztes Studium, was musste diess alles nicht hervorbringen? Die Manheimer Künstler wollten das ganz werden, was sie seyn sollten; Niemand wurde aufgenommen, der nicht eine öffentliche Probe schon bedeutender Kunstfertigkeit abgelegt hatte. Die vor Verminderung der Festtage so zahlreichen Dienste einer katholischen Kapelle bildeten das Ensemble ausserordentlich; eine herrliche italienische Oper, ein grosses heroisches Ballet, Hofakademieen, häufige Kammermusiken bey dem Zusammenflusse von reisenden Künstlern, Reichen und Fürsten, deren Keiner das lebensfrohe milde Manheim unbesucht liess, steigerten endlich ihren Kunstsinn und ihre Geschicklichkeit zu einer vorher nie erreichten Höhe; es war ein Verein von Tonkünstlern, von denen Jeder für sich selbst als ausgezeichneter Virtuos dastand.

Gegen funfzig Jahre nach dem Tode von Stamitz (1761) erhielt sich dieses bewundernswerthe Ganze in seiner ursprünglichen Frische. Es war eine Musteranstalt, nicht durch Befehl oder Verabredung, sondern nur aus begünstigenden Umständen und dem Zeitgeiste hervorgegangen; aber doch ein Gebäude, von Menschenhänden aufgeführt, und daher war auch ihr ein Ziel gesetzt. Fremdlinge von anderem Sinn und Geschmack mussten aufgenommen werden; die alte Lehre verlor ihr Ansehen. Der Fleiss fing an zu wanken, die Direction vergab sich manches, nahm manches zu leicht. Wir wollen das allmählige Sinken des Vereines, der jedoch noch immer Achtung gebietet, hier nicht weiter untersuchen, sondern gehen zu jenen Familien über, welche ihn gegründet und so lange erhalten haben; die vorzüglichsten derselben sind: zuerst Stamitz, Vater und zwey Söhne, Cannabich Vater und Sohn, die Brüder Lang mit ihren Söhnen, die Brüder Wendling, die Brüder Le Grand, Metzger, Vater und Sohn, Tausch Vater und Sohn, die Brüder Eck, die beyden Bohrer, vier Brüder Schönche, endlich fünf Brüder Moralt.

Die Letzten wählten sich nur Saiteninstrumente zu ihrem Studium, und traten nach und nach in die Dienste der Münchener Kapelle, den jüngsten Bruder ausgenommen, welcher früh zu seinem Onkel dem Klavierspieler Cramer in London ging, wo er sich noch aufhält. Ausgezeichnet durch individuelle Virtuosität, haben sich die vier Zurückgebliebenen noch in's besondere weit verbreiteten Ruhm durch ihr Quartettspiel erworben. Zu welchem Grade von Ausbildung sie es darin durch Fleiss, Nachdenken und lange Uebung gebracht haben, findet man in den Nachrichten jener Zeit aufbewahrt. Sie durchreisten zusammen 1805 das erste Mal die Schweiz, gingen durch das südliche Frankreich nach Paris und von da nach London, wo sie sich lange aufhielten, in der grossen Akademie der alten Musik, so wie in der Anstalt von Herisson, als Concertspieler auf der Violine und dem Violoncell auftraten, und mit ihrem Vortrage Haydn'scher und Mozart'scher Quatuors in den Privathäusern der Grossen zur Bewunderung hinrissen. Bey einer zweyten 1809 unternommenen Reise nach der Schweiz und Frankreich konnten sie nicht über den Kanal gelangen, so wie Kriegesunruhen sie immer abhielten, Wien zu besuchen, wo ein enthusiastischer in der dasigen musikalischen Zeitung erschienener Aufsatz ihnen die günstigste Aufnahme vorbereitet hatte. Der Verfasser dieses Aufsatzes

bemüht sich, einen Vorgeschmack ihres trefflichen Quartettspieles zu geben, doch wohl umsonst. Man muss es selbst gehört haben, um sich einen Begriff von seiner Vollkommenheit zu machen. Die Sache war da, und wird wohl so nicht wieder kommen.

Baptist Moralt, der zweyte dieser kunsterfahrnen Brüder, hatte bey dem so berühmt gewordenen Quartett-Vortrage die zweyte Violine zu seiner Aufgabe erhalten. Als die Brüder von ihren Reisen zurückgekehrt waren, hörte man sie selten mehr vereint spielen: das Band löste sich allmählich; jeder folgte seinem eigenen Berufe, einer eigenen Beschäftigung, Baptist dem Studium der Composition, wozu er schon früh grosse Neigung gehegt hatte und welchem er sich nun mit einem Eifer widmete, der nur Gutes erwarten liess. Doch es konnte nicht fehlen, um einen recht tüchtigen und sattelfesten Tonsetzer aus ihm zu bilden, wurde auch ihm das Netz einer spitzfündigen musikalischen Scholastik umgeworfen, eine Milliarde von Accorden, die Kirnbergersche Zwangsweste, die Marpurgische Daumenschraube und andere Instrumente einer contrapunktischen Marterkammer. *) Sein natürliches Gefühl enthob ihn indess bald den schweren Fesseln; bald bewegte er sich frey und würde noch freyer geworden seyn, hätte er mehr Zutrauen zu sich selbst, und weniger zu veralteten von Manchem als alleinselig machend angepriesenen Formen gehabt. Seine Compositionen sind durchaus gesangreich, klar durchgeführt und correct, nur bisweilen zu ängstlich und zu schulgerecht im Style. Man hat von ihm mehre grosse Symphonieen, welche in den hiesigen Concerten zur Zufriedenheit der Kenner gegeben worden sind. Quartetten, Entreactes, Concertanten für Violine und Violoncell, Concertinen für Blasinstrumente, wovon manches bey Breitkopf und Härtel, bey Schott in Mainz, auch bey Falter in München gestochen erschienen ist. Trefflich, nach aller Urtheil, ist eine deutsche Messe von seiner Composition, die aber beym katholischen Ritus einer eigenen Veranlassung bedarf, um ausgeführt zu werden (sonst würde man sie gewiss öfter in mehren hiesigen Kirchen hören). Besondere Erwähnung verdient auch ein vierstimmiges Traueramt für den Allerseelentag, welches in eine Sammlung von Melodieen für öffentliche Gottesverehrungen (München bey Giel 1812) aufgenommen worden ist, und sich unter den geharnischten Gesängen, die sich daselbst beysammen finden, vortheilhaft ankündet. Ueberhaupt war Baptist Moralt durch seinen ruhigen, sanften, nachdenkenden Geist, vorzüglich auf Kirchenmusik hingewiesen, und hätte darin bey günstigerem Zusammentreffen äusserer Umstände ohne Zweifel Vorzügliches geleistet. Doch wo die Bäume zu nahe an einander stehen, und kein Freund das Gestrüppe lichtet, kann auch der gesündeste Sprössling nicht zu bedeutender Höhe gelangen.

*) Dass hiermit nur die Uebertreibung, nicht die an sich gute Lehre selbst, gemeynt sey, versteht sich wohl von selbst.

Ruhig, anspruchlos, ohne je nach Aufsehen zu streben, ging M. seine Lebensbahn. Ein geliebter Sohn starb ihm frühe. Sein Schmerz über diesen Trauerfall war lange sichtbar, und wurde nie ganz gestillt. Seine Gesundheit fing an zu wanken, eine Krankheit ergriff ihn und er starb den 7. Octob. 1825, 48 Jahre alt, geachtet von Jedem, der ihn kannte, ein trefflicher, gebildeter Künstler, streng in Erfüllung seiner Obliegenheiten, ein sorgsamer, zärtlicher Familienvater, an dem nichts Arges zu finden war.

Ein Bruder, der bey dem Quartett die Viole spielte, war ihm vor Jahren vorangegangen. Noch lebt und wirkt der dritte, ein geübter Violoncellist, ein erfahrner und thätiger Künstler, und der älteste, Joseph, nunmehr das Haupt der Familie, immer ihr Beschützer und Freund, Concertmeister in K. Diensten, berühmt als Virtuos auf der Violine, ein Director von seltener Genauigkeit. Er stand fünf Jahre lang bey der italienischen Oper, an der Spitze des Orchesters, durch dessen Leitung er sich allgemein anerkannte Verdienste erworben hat, und an welchem der Abglanz der ehemaligen Manheimer Kapelle noch zu erkennen ist.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Es ist eine wenn auch dankwerthe, doch weitgetriebene Bemühung, wenn zu gewissen Dramen eigene Symphonieen componirt werden. Nicht als wäre jede Musik dem Charakter eines Stückes gleich angemessen, aber ein Kapellmeister wird im Musikalien-Vorrathe leicht dasjenige finden, was von einem Akt zum andern harmonisch hinüberleitet. Bekanntes Passendes wird dann oft mehr ansprechen als Neues Angepasstes.

Es ist auch nicht nothwendig, dass die durch das Drama erregten Gefühle noch verstärkt werden durch charakteristische Musik (wiewohl oft das Gegentheil aus einem unten angeführten Grunde zu geschehen pflegt); es möchte genug seyn, wenn sie den Gefühlen nur nicht widerspricht, und im Allgemeinen consonisch mit ihnen ist, so dass nicht etwa vor dem Schlussakte von *Maria Stuart* oder *Jungfrau von Orleans* ein Menuett oder ein hüpfendes Rondo gespielt werde. Alles näher Hindeutende in der Musik möchte des Guten zu viel thun, und den Verstand auf Kosten des Gefühls beschäftigen.

Man könnte zwar einwenden, es habe ja auch jede Oper ihre Ouverture, die anschliessend gleichsam eine Symbolik der ganzen Oper sey; — aber musikalische Anklänge an zu erwartende musikalische Situationen sind doch etwas anderes, als solche Anklänge an dramatisch-gedichtete.

Immerhin mag sich ein Tondichter durch ein dramatisches Dichterwerk zu einer grossartigen Musik begeistern lassen; aber es wird sich doch fragen, ob es möglich oder räthlich sey, den Geist des Gedichts in Tönen aufzufassen, und dann das Tonwerk nach dem Dichterwerke zu benennen. Je musikalisch-freyer, genialer sich der Tondichter halten wird, desto mehr wird sein Werk eine schöne Musik überhaupt seyn, und allgemeingültig überall hin passen.

Nur zu leicht verführt aber jenes Ausdrücken wollen des Dichterwerks in Musik zur gesuchten Charakteristik, so wie andererseits der Hörer sich im Aufsuchen der Bedeutung des Einzelnen abmüht, und den wahren Zweck der Musik, Reinigung seines Gemüthes, Erhebung zur Würde der Dichtung an sich unwirksam macht.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Six Bagatelles pour le Pianoforte, comp. par Louis van Beethoven. Oeuv. 126. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld. 24 Xr.)

Bagatellen? Nun ja! Aber Bagatellen vom Meister Beethoven. Sie würden vielleicht bezeichnender Skizzen heissen: Erfindungen und Erzeugnisse einer glücklichen Stunde, leicht hingeworfen und ohne dass für die Ausführung mehr gethan wäre, als nöthig, um die Ideen zu fixiren, was sie wollen, anzudeuten, und jedem Stücke, auch so wie es ist, innere Uebereinstimmung, Haltung und damit Wirkung zu verschaffen. Diese sechs mehr oder weniger kurzen Sätze enthalten mehr wahrhaft Neues und ganz Eigenthümliches, theils in den Melodieen oder Harmonieen an sich, theils in der Aufstellung und Form beyder, als mancher Opernakt. Wunderliches, sehr Wunderliches, wie es ein seltsam aufflackernder Humor eingegeben hat, läuft mit unter: (man vergleiche z. B. in No. 4. die Abschnitte in H dur:) aber Geist ist überall, auch hierin, gar nicht zu verkennen. Dagegen überraschen nicht selten Anklänge tiefer Wehmuth oder trüben Ernstes, und greifen dann nur um so mehr ein. Es herrscht die grösste Verschiedenheit in den kleinen Stücken selbst: der Stimmung nach aber doch, fasst man sie alle zusammen, ein heiterer Sinn. Dessen werden die Freunde des Meisters (und wer gehörte nicht dazu?) sich erfreuen auch um seiner selbst willen, dem sonst das Geschick seine Lebensbahn wahrlich nicht mit Rosen bestreuet hat! — Der Name des Werkchens möge ja nicht zu der Vermuthung verleiten, es könne, wenn auch nicht von Anfängern, doch von einigermaassen fertigen Klavierspielern, ohne Weiteres gleich bequemhin abgespielt werden. Die Noten, etwa mit Ausnahme einiger weniger Stellen, können es: aber die Musik nicht. Vielmehr will jede Nummer zuvor genau angesehen seyn. Da sie alle Ergüsse einer ganz besonderen, wenn auch flüchtigen Stimmung oder Gemüthsbewegung sind: so muss man diese erst heraushören, in sich selbst erwecken, (am besten, durch mehrmaliges Durchspielen,) und nun diesem angemessen vortragen. Es muss es mithin der Spieler mit diesen Stücken machen, wie der Sänger mit guten Liedern. Sonst klingt's dort, wie hier, nach wenig und Manches nach gar nichts. — Stich und Papier sind gut.

Berichtigung.

Im vorigen Jahrgange 1825 S. 622 Z. 15 von unten muss es Coreldi statt Coveldi heissen, so auch überall, wo dieser Name auf der folgenden Seite vorkommt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Januar. N°. 4. 1826.

Ueber die Frage: Ist es wahr, dass unsere Musik so weit herunter ist, dass sie mit der alten und ältesten keine Vergleichung mehr aushält?
von Gottfr. Wilh. Fink.

Ich lese jetzt so mancherley Anzeigen von neuen musikalischen Werken, dass man, wollte man nach ihnen gehen, glauben sollte, wir hätten in unseren Tagen einen solchen Ueberfluss an guten Werken, dass man damit alle Zeitalter zusammen überbieten könnte. Dagegen giebt es aber Andere, die über die mancherley verfehlten Versuche unserer Zeit so entrüstet sind, dass man glauben sollte, sie hätten es ganz vergessen, dass jede Zeit des Mittelmässigen und des Matten weit mehr, als des Guten aufzuweisen hat; dass man, wollte man ihnen unbedingt glauben, nichts Geringeres behaupten müsste, als dass wir mit unserer ganzen musikalischen Kunst, wieder in die uralte Nacht zurückgeschleudert, in den letzten Zügen lägen. Beydes ist, wie gewöhnlich, übertrieben, und die Wahrheit wird wohl auch hier in der Mitte liegen. Viele Vorwürfe, die man in Hinsicht auf Musik unserer Zeit macht, sind allerdings nur zu gegründet, wenn man eins und das andere Beste einer frühern Zeit hervorhebt, und es gerade mit einer Schwäche der gegenwärtigen vergleicht. Da ist namentlich über aller Ausbildung der Instrumente der ächte Charaktergesang, der so viel Rollen und Toben nicht vertragen mag, scheu zurückgetreten und hat einem leichtfertigen Sirenengetriller den Platz geräumt; der alte einfach erhabene Kirchenstyl hat sich weltlich müssen herausputzen und dadurch oft verunzieren lassen, und dergleichen mehr. So haben z. B. die Liebhaber alter Choräle ganz recht, wenn sie lebhaft wünschen und das Ihrige dazu beyzutragen streben, dass der Geschmack an diesen aus Einseitigkeit zurückgelegten, oder beym Gebrauch modisch verbrämten Herrlichkeiten des 16ten und 17ten Jahrhunderts wieder allgemeiner werden möchte. Dass diess aber so geworden ist, wie wir's nun vor uns sehen, das liegt nicht zuvörderst an den Musikern, sondern am allgemein veränderten Leben der Menschen. Denn keine Kunst ändert sich, es haben sich denn zuvor die Sitten geändert. In dieser Aenderung liegt noch kein Unglück. Stehen bleiben kann der Mensch nun einmal nicht, auch nicht einmal beym Guten: er schliefe dabey ein. Freylich wäre es gut, wir hätten die Kraft, stets vom Guten zum Bessern fortzuschreiten und das errungene Gut liebend fest zu halten, wenn wir unsere Hände nach einem neuen ausstreckten. Das wäre der Rede noch einmal werth: aber ein solches hohes Recht haben wohl in allen Zeiten nur einzelne Auserwählte, ein ganzes Zeitalter hat das nie vermocht. So ist es nun auch mit unserer Zeit. Ueber den neuen Bestrebungen hat man das alte Gute in ein grosses Grab gesenkt. Das thut nun den Freunden des Alten billig weh. Was ihnen gefällt, das, möchte ihre gleichfalls einseitige Liebe, soll auch Anderen nicht gleichgültig seyn. Wer will ihnen das verdenken? Nur kann sich nicht Jeder mit dem Klagen über die gänzliche Verschlimmerung der jedesmaligen Zeit, in der wir leben, befreunden. Wir gehören doch viel zu sehr unserer Zeit an, dass wir nicht, auch sogar wenn wir gegen diess und das aufzutreten uns für berechtigt halten, mit grösserem Wohlgefallen ihr Gutes und Anmuthiges herausheben sollten. Es ist wahr, unsere Väter haben sich in dem und in jenem hervorgethan, und wir haben sie darum zu ehren, ihr Gutes aufzusuchen und es zu unserm Vortheil zu verwenden: aber geklagt und ihre Zeit beschuldigt haben sie doch auch, gerade wie wir. Ja, gerade in den Zeital-

tern, die man jetzt gewöhnlich als musterhaft schildert, haben sie über den Verfall der Kunst eben so gesprochen, wie wir, dass man wohl sieht, sie sind mit ihrer Zeit auch nicht zufrieden gewesen. Von jeher hat man die bessere Zeit im Plusquamperfecto gesucht, so recht im Alten. Nun, die Aegypter sind doch gewiss alt: aber sie haben auch schon geklagt, dass ihre Musik verfallen und üppig geworden sey und zwar auch durch die Instrumente; gerade wie wir. Man lese nur die Abhandlung *über die Musik des alten Aegypten, von Villoteau*, übersetzt 1821 bey Breitkopf und Härtel; da wird man unter andern, nachdem hin und wieder etwas schwatzhaft gezeigt worden war, die alte von den Aegyptern sehr geehrte Musik habe im Singen bestanden und seit Kambyses sey die asiatische Instrumentalmusik zum Nachtheil der Kunst eingeführt worden, folgende Stellen lesen: p. 142 „Seitdem man eine viel grössere Anzahl Saiten erfunden hatte und der Künstler die Töne nach seinem Belieben verändern konnte, sah man eine andere Art Musik entstehen, welche nichts mehr mit den Principien der gesprochenen Sprache gemein hatte; und Jeder, der nach seinem Geschmack oder seiner Laune die Musik abändern konnte, zog nichts weiter, als das Vergnügen des Gehörs zu Rathe, oder selbst die Eitelkeit, sehr grosse Schwierigkeiten ohne Noth und ohne Zweck überwunden zu haben. Die Unwissenheit, welche diesen lächerlichen Ausschweifungen Beyfall gab, nöthigte gewissermaassen den Gesang, sich demselben auch zu überlassen, und bald verlor man sogar die Erinnerung der wesentlichen Gundsätze der Musik selbst, durch die Angewöhnung an diese neue, unechte, selbstgeschaffene Kunst." und p. 158 wird Aristoteles de republ. VIII c. 6. angeführt, wo es heisst: „Die Kunst, die Flöte zu spielen, wurde in Griechenland ehemals nur von geringen Leuten ausgeübt; es war Freygebornen nicht anständig, sie zu spielen: aber nach den Siegen, welche die Griechen über die Perser davontrugen, liessen Ueppigkeit und Ueberfluss an allen Dingen sie Vergnügen und Ergötzlichkeit aufsuchen. Der Gebrauch der Flöte ward so herrschend bey ihnen, dass es schimpflich war, sie nicht spielen zu können." Sogar der grosse Epaminondas hatte vom berühmten Olympiodor die Flöte blasen gelernt. Seit jenen Zeiten verwarfen die Aegypter die sonst so hochgeehrte Musik, als eine entnervende, die Sitten verderbende Kunst. — Ist das nicht gerade, als wären nach der Seelenwanderungslehre etliche Geister der Mumien in deutsche Leiber gefahren und redeten wieder unter uns mit deutschen Zungen? Wir wären sehr unklug, wenn wir die alten und die neuen Stimmen überhören, oder gar wie den Noah vor der Sündfluth verlachen wollten: — aber wir wollen doch nur auch bemerken, dass es sonst gleichfalls, wie jetzt, war; die Zeit ist mit sich selbst, und gerade in sonst sehr zu achtenden, nur Alles auf einmal verlangenden Gemüthern, nie ganz zufrieden, kann und soll es auch nicht: aber es ist auch nicht gut, gar zu unzufrieden mit dem zu seyn, was man nun einmal hat. Die Lehre von einem goldenen Zeitalter, wo es in keiner Hinsicht mehr heissen kann,

„Ein toller Wolf in Polen frass
Den Tischler sammt dem Winkelmaass"

ist nur einmal geschichtlich gewesen, als die Menschen, wie Janus, zwey Gesichter hatten. Nun haben wir aber nur ein Gesicht und das zweyte ist ein schottisches. Jeder Zeit fehlt etwas, worüber, wer will, klagen kann: aber im Ganzen und Grossen muss das Beste in den Besten immer mehr gewonnen werden. In und mit den Uebrigen, nun da geht es, wie es kann; sie werden schon endlich nachkommen, hoffen wir. — Oft steht auch wohl das von Neueren gesungene Lob alter Zeiten mit der Geschichte selbst im offenbaren Widerspruch. So soll z. B. die griechische Musik, von der wir übrigens bis auf den heutigen Tag so sehr viel Bestimmtes, als Manche vorgeben, noch immer nicht wissen, dadurch, dass sie von den griechischen Christen zur Andacht in ihren Versammlungen benutzt wurde, ein goldenes Zeitalter der Kirchenmusik, das sich bis auf Gregor den Grossen erstreckte, der 604 starb, hervorgebracht haben. Dennoch haben wir nach dem Zeugnisse des Aristoteles oben bereits gelesen, dass die Musik der Griechen zu den Zeiten des Epaminondas durch Vervollkommnung der Instrumente bereits entartet war. Der Mann blieb aber schon im Treffen bey Mautinea 363 vor Christi Geburt. Also wäre die entartete Musik der Griechen immer noch im Stande gewesen, das goldene Zeitalter der christlichen herbeyzuführen? Das scheint mir sonderbar. Gewiss war viel Gutes in der damaligen Musik, aber lange nicht so viel, als man uns gern glau-

ben machen möchte. Unter den Griechen gab es ja auch schon Leute, die, wie Diogenes der Cyniker, meynten, dass das Haus durch Singen nicht wohl verwaltet würde, und Andere meynten gar, sie sey unter die Menschen gebracht worden des Betrugs wegen. (Athenaeus.) Bekanntlich war auch selbst des sonst so lebensfrohen Epikurs ganze Secte weit mehr gegen, als für die damalige Tonkunst, wovon Philodem in seinem Buche von der Musik (aus dem Griechischen einer Herkulanischen Papyrusrolle übersetzt von Christoph Gottlieb von Murr, Berlin 1806) Zeugniss giebt. Da heisst es p. 36 und 37 „Wir haben zwar den Göttern die Gewohnheit, ihnen zu Ehren Schauspiele zu halten, zu danken, nicht aber die jetzige Musik, welche bloss das Ohr zu kitzeln dient.“ Plato's Klagen über ihren Verfall sind bekannt. In welche Zeiten gehören also die wunderbaren Wirkungen ächt griechischer, noch nicht in Verfall gerathener Musik? In die Zeiten, wo Amphions Leyer die Steine bewegt, dass sie sich von selbst in Ordnung auf einander legen und die Mauern Thebens verfertigen; wo Cicaden mit ihrem Schwirren zersprungene Saiten ersetzen und der Klang der Lyra die Pest vertreibt. Das sind schöne Erzählungen, die ein Novalis herrlich zu bearbeiten versteht, die aber für den Werth der Kunst selbst gerade so viel beweisen, als was Lesseps Bericht von der Vortrefflichkeit der Musik und des Tanzes in Kamtschatka beweist, wenn dort durch Singen und Tanzen eines Mannes eine Eingeborne, die anfangs sich ganz ruhig auf den Boden streckt und durch keine Bitten und Versprechungen zum Tanz zu bewegen ist, bald sich nicht mehr halten kann, den Takt mit dem Kopfe zu nicken, und endlich, hingerissen von der wunderbaren Gewalt der Töne und der Bewegung, aufspringt und so lange tanzt, bis sie erschöpft zu Boden sinkt. — Was nun namentlich das erste goldene Zeitalter der christlichen Kirchenmusik betrifft, das wohl erst mit den Zeiten Constantins des Grossen beginnen konnte, weil man doch in heimlichen Zusammenkünften nicht viel gesungen haben mag, ob man gleich von einigen christlichen Lobgesängen und Liedern vor jener Zeit wissen will: so hat doch auch diese uns gänzlich unbekannte, aber für musterhaft ausgegebene Kirchenmusik sich so wenig unverfälscht erhalten können, dass schon der grosse Bischof von Mailand, Ambrosius, der erste, der es wagen durfte, einem Kaiser Kirchenbusse aufzulegen, sein Ansehn unter andern auch dahin zu verwenden für gut befunden, dass er nicht etwa bloss die bisher in den griechischen Kirchen gewöhnliche Musik unter die Abendländer verpflanzte, sondern dass er bey seiner Einführung derselben die eingerissenen Mängel verbesserte. Worin nun aber die Ambrosianische Verbesserung bestanden habe, das sollen uns die Forscher auch noch erst bekannt machen. Bisher habe ich wenigstens noch Niemanden gefunden, der etwas Tüchtiges darüber gesagt hätte. Ob es nun gleich keine sonderliche Auszeichnung ist, wenn ich's auch nicht weiss: so folgt doch mindestens für so lange, als die grossen Kenntnisse in dieser Sache allgemein sind, dass das hohe Lob, welches man der Ambrosianischen Verbesserung beymisst, sich auf nichts weiter erstreckt, als dass seine Veränderung oder wohl vielmehr Zurückführung des Gesanges sich damals sehr berühmt gemacht und allgemein gefallen habe. Dasselbe können wir jedoch auch von unserer Musik rühmen. Rossini hat Aufsehn über Aufsehn gemacht und *der Freyschütz* ist überall mit sehr grossem Beyfall aufgenommen und an vielen Orten wohl funfzig Male bey vollem Hause gegeben worden: ein Beweiss, dass an Beyden (die wir keinesweges vergleichen wollen) wenigstens etwas seyn müsse, was in das Leben der Zeit einzugreifen und es lebendig zu erfassen versteht. — Freylich, Alles ist vergänglich, es dauert nur kurze Zeit. So war es auch mit der Reinheit des Ambrosianischen Kirchengesanges, in so fern er für die Welt und nicht bloss für Mailand bestimmt war. Auch er artete bald wieder aus, und wir hören Leo den Grossen in seiner 87sten Rede klagen, das Ohr werde durch verlockende und weiche Melodieen dahin verführt, dass die Ruhe der Seele dadurch aufgelöst, und unvorsichtige, nicht recht nüchterne Herzen bethört würden. Auch Evagrius, der bis gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts als Advokat zu Antiochien lebte und zugleich als Kirchenschriftsteller in grossen Ehren stand, nennt gewisse Lieder Teufelslieder (Schelmstückchen) und setzt sie den heiligen Gesängen entgegen. Er sagt: „Die Lieder höllischer Gewalten erregen unsere Begier und bringen der Seele hässliche Bilder bey — dahingegen Psalmen und Hymnen Erinnerungen an Tugenden hervorrufen, unsere glühenden Leiden-

schaften abkühlen und unser heftiges Verlangen mildern.“ Ist das nicht gerade dasselbe, was die Verkläger unserer Zeit auch behaupten? Gesetzt nun, sie behaupten es immer mit Recht: so thun sie doch ein grosses Unrecht, wenn sie an vergangenen Zeiten unbedingt rühmen, dass sie im Ganzen besser gewesen wären, da sich jene Zeiten doch selbst tadeln. So viel ist mir klar, dass wir seit Adams Falle unter dem keuschen Monde allesamt einigermaassen in Sünden empfangen und geboren sind. Es hat etwas zu klagen gegeben und giebt etwas zu klagen; die goldene Zeit ist eine gute Freundin des alten Ueberall und Nirgends und eine Verwandte des vielgestaltigen Proteus; fasse ihn, wenn er dir weissagen soll. Das Beste liegt in keiner Zeit und in keiner Art: sondern jede Art und jede Zeit ist ein Bild des Ewigen und des Vergänglichen zugleich. Es scheint das Schicksal aller Kunst zu seyn, dass sie von rohen Versuchen an der Hand der Natur sich in's Land des Erhabenen emporschwingt. Man verziert das Erhabene; Einige tadeln, die Menge lobt, das Schöne gefällt. Darauf thut man, um neu zu seyn und der Vorliebe der Menge für Veränderung zu gefallen, immer niedlicheren Schmuck hinzu, und das Schöne wird zum Zierlichen. Es schliesst sich jeder gute Kunstzirkel, wie die griechischen Tragiker den Zirkel schliessen, Aeschylos, Sophokles, Euripides. Nun treibt sich die unheilige Menge ohne Halt und Kraft, Alles mit einander vermengend umher und schafft, was gerade sich giebt; oder man hält eine bestimmte Art ohne innere Anregung schülermässig fest, und der geistige Hauch ist aus dem Leben geflohen; zum steinernen Bilde friert das Bewegliche zusammen, bis sich endlich ein neuer Genius erhebt, eine neue Laufbahn beginnt. Da verlässt das Volk den kalten Stein, der alte Götze wird gestürzt und, froh, dass man wieder etwas hat, wornach man laufen kann, läuft man auch wohl dem Irrlichte nach. Aber die Nacht vergeht und ein heller Morgenstern leuchtet dem jungen Tage voran. Palestrina trat auf. Manche Männer seiner Zeit sind Edelsteine, die seinen Kranz glänzend machen. Und bis in die zweyte Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts leuchtete ein grosser schöner Tag. Die Schatten zeigten sich, der Abend brach herein und mancher Treffliche sass forschend im Dunkel und fragte nach dem Lichte, das geschieden war. Wohl gingen grosse Sterne auf: aber die Welt lag zu fern im Schlummer von ihnen, als dass sie auf ihren Fluren einen neuen Frühling hätten hervorstrahlen sollen. Viel Grosses, das Neue Vorbereitende, müssen wir hier übergehen. Da zog in seine neue freundliche Lebensbahn Haydn ein grosses Volk empor. Mozart glänzte auf. Klar ist sein Licht, wie das Licht des Verstandes, der, einem guten Vater gleich, die Kinder des Herzens alle um sich in gut gezogener Freude und unversteckter Eigenthümlichkeit spielen, weinen, jauchzen und preisen lässt. Beethoven fuhr auf, wie die Jugend mit allen Farben des Lenzes geschmückt. Auf Bergen setzt er sich. Wild brausen die Rosse umher: in sich gekehrt und fest hält er den Zügel, dass sie am Abhange sich bäumen. Er aber schaut in die Tiefe, als hätte er da unten Etwas begraben. Dann schwingt er sich über die gähnenden Spalten und spielend wie zum Spott, oder lärmend wie im Sause fährt er heim. Und das aus der Tiefe sieht ihm seltsam nach. — Das ist auch Leben. Und ich meyne, unsere Zeit kann in vielfacher Hinsicht sich kühn in die Schranken stellen, wenn vom Kampf der Kunst die Rede ist.

Ist wohl je eine Zeit im Fache der Lieder reicher und mannigfacher gewesen, als unsere Zeit, namentlich und am meisten unter den Deutschen? Dass unter der Menge viel Verfehltes mit unterläuft, wer wollte das anders erwarten? Das hat jede Zeit mit der andern gemein, dass die Meisten das Rechte nicht treffen. Es bleibt aber des Guten und Trefflichen in diesem Fache offenbar noch so viel, dass ich Manchen übergehen muss, der sonst wohl ein Recht hat, seinen Namen gleichfalls hier zu sehen. Wer kennt nicht die Lieder v. J. A. P. Schulz, die bey der grössten Einfachheit oft genug die tiefste Wahrheit in sich tragen. Mit innerer Erhebung hab' ich und viele Andere oft genug gesungen „Warum sind der Thränen“ und sogar die niedliche Hedwig mit dem kleinen Strickstrumpfe gefällt noch immer, so wenig sich das kleine Mädchen auch mit einem lutherischen Chorale, oder mit Palestrina's *Stabat mater* vergleichen lassen will. Neben der Eiche wachsen liebliche, geruchvolle Kräuter, und das ist eben recht schön. So bieten uns Reichardts Lieder neben manchem Mittelmässigen sehr viel Gediegenes. Wer kennt nicht des Jägers Nachtlied „Im Felde schleich ich still und wild u. s. w. oder die zwey Compositionen

„Rastlose Liebe? Jeder, der Lieder liebt, hat gewiss mit innigem Vergnügen gesungen „Kennst du das Land u. s. w. Und ich glaube kaum, dass es Jemanden giebt, der nicht vom *Erlkönig* ergriffen würde. Oder sollte man diese Lieder-Meister nicht zu unserer Zeit, wohin sie jedoch gehören, rechnen wollen: so wird das Niemanden verlegen machen, andere Muster-Arbeiten der Art aufzuführen. Da sind einige, besonders wehmüthige Lieder von Neukomm, z. B. *Erwins Lied*, und noch mehr, ich möchte sagen, vor allen seinen Liedern, die *Entsagung* u. s. w.

Fast Jedermann lobt und liebt die *Frühlings- und Wander-Lieder* von Kreutzer, und wenn ich in den ersten Heften derselben einige zu tändelnde und zu mahlende, was allerdings ein Fehler mancher Erzeugnisse unserer Zeit ist, und einige jüngst erschienene Liederhefte wegrechne: so muss ich im Ganzen willig, ja oft höchst erfreut in das allgemeine Lob mit einstimmen. Wie herrlich hat er unter andern die Sehnsucht von Schiller componirt! Ich stehe nicht an, sie dem Besten beyzuzählen, was in der Art gegeben worden ist. — Auch Maria v. Weber hat mehre Lieder, vorzüglich romantische und naiv volksthümliche, geliefert, die unter das Schätzenswertheste dieses Faches gehören. — Auch Spohr hat im Elegischen mehre bleibende Lieder-Melodieen geschaffen. Ferner Anschützens höchst erfreuliches „Wer kauft Liebesgötter?" Einiges tief Wirkende von Speier u. s. w. Wenn wir aber auch noch so Viele übergehen, unsern ehrlichen, guten Zelter müssen wir doch für seine mancherley herrlichen Gaben wenigstens nennen! So lange man also nicht in eine einzige Gattung Musik die ganze Tonkunst setzt; so lange man nicht bloss Bäume, sondern auch grüne Wiesen schön finden wird, so lange wird auch unsere Zeit, und hätte sie nichts weiter, als ihren Lieder-Reichthum, für die Kunst eine höchst bemerkbare, ja eine ausgezeichnete genannt werden müssen. Dass wir übrigens auch aus älteren Zeiten namentlich christliche, und volksthümliche Lieder aufzuweisen haben, die stets ihren Werth behaupten, beweist nur, dass mehr, als eine Zeit, trotz der Eigenthümlichkeit einer jeden, Bleibendes hervorzubringen im Stande ist.

Wir haben aber mehr, als Lieder, was unserer Zeit den Ruhm einer wahrhaft kunstreichen sichern wird. Was man auch gegen die allerdings oft zu ausschweifende Instrumentirung unserer Tage, leider nicht mit Unrecht, betrachten wir die Mehrzahl der jetzt erscheinenden grösseren Musikwerke, sagen mag; wie oft man sich auch tadelnd gegen die kleinen, man verzeihe dem Worte, finzelnden Figürchen, die man den gern thätigen Instrumenten hinsetzt, als gegen abgeschmackte Ueberladungen vernehmen lassen muss: so ist doch auch gar nicht zu verkennen, dass wir eben durch die Vervollkommnung der Instrumente im Fache der Sonaten, der Terzetten, Quartetten, Quintetten für Instrumente u. s. w. so weit vorgerückt sind, dass sich keine frühere Zeit mit der unseren vergleichen kann. Auch in diesem Fache ist J. Haydn der eigentliche Urheber der wahren Instrumental-Quartetten, und sehr viele seiner Arbeiten werden für immer Meisterstücke bleiben. Auch hierin zeichnet sich sein unversiegbarer Fluss eines gutmüthigen Humors bedeutend vor allen Andern aus. Niemand, der musikalischen Geist hat, ist im Stande, die Terzetten Beethovens für Saiteninstrumente ohne Entzücken zu hören, vorausgesetzt, was man überall und in jeder Art Musik voraussetzen muss, dass sie gut gespielt werden. Dem Genius Mozarts gebührt auch hier eine überaus hohe Ehre. Was hätte ich nicht für Werke zu bezeichnen, wenn es hier meine Absicht seyn könnte, weitläufiger zu seyn.

Ferner gebührt unserer Zeit die Ehre, der Welt eigentliche Kunstgenüsse im Fache der Concerte geschaffen zu haben. Einer der ersten und der grössten ist auch in diesem Fache Mozart mit seinen Concerten für das Fortepiano. Es ist ein grosser Nachtheil für die Kunst, dass sie die Spieler, die jetzt lieber alle Finger in wundersame Thätigkeit gesetzt sehen wollen, nicht häufig mehr vortragen mögen, oder — vielleicht nicht mehr können. Beethovens Arbeiten in dieser Gattung, einige von Moscheles, z. B. das G moll Concert, Manches von C. M. v. Weber, von Spohr u. s. w. sind, jedes in seiner Art, unübertrefflich.

Das Grossartige der Symphonie, was ist es anders, als ein Erzeugniss unserer Zeit? So viel sich auch noch darüber sagen liesse, das für eine kurze Uebersicht Nothwendige ist bereits gesagt. Zwar fühle und weiss ich recht wohl, was ein Verehrer alter Kirchenmusik, der ehrwürdigen Werke eines Durante, Scarlatti, Lotti, Caldara, Händel u. s. w. dagegen zu erinnern haben mag; Manches ist auch nicht grundlos: aber was aus grossen Umwälzungen der Zeit hervor zu gehen

scheint, geht darum nicht immer auch wirklich hervor; oft ist gerade das Gegentheil von dem geschehen, was man nicht ohne Wahrscheinlichkeit befürchtete. Oft entsteht etwas Unerhörtes nur darum, damit die unter der Menge verlorene Kraft wieder tüchtiger in's Leben trete. Ist irgend eine Gattung der Kunst bis auf ihren Gipfel geführt: so ist damit nicht selten der grosse Wendepunkt bezeichnet, wo der fast erschrockene jüngere Künstler sich genöthigt zu sehen glaubt, eine andere, wohl gar die entgegengesetzte Gattung geistreicher wieder auszubilden. Und ob ich gleich nicht wünschen kann, dass grössere musikalische Institute der allgemeinen nur zu natürlichen Vorliebe nachgebend, sich, mit Vernachlässigung aller übrigen Meister im Felde der Symphonie, nur allein für das wundersam, auch wohl zuweilen spottend Phantastische Beethoven'scher Werke erklären und sie fast ausschliesslich zum Angehör bringen möchten — so wenig kann ich doch auch bey gehöriger Abwechselung mit Haydnschen, Mozartischen und Anderer Symphonieen in die Besorgnisse einstimmen, die Mancher, wenn er sie auch nicht klar auszusprechen wagt aus Scheu vor der allgemeinen Stimme, im Herzen trägt. Beethoven ist gross, aber ein Himmelstürmer ist er nicht. Auch steht der Himmel zu fest und zu hoch, als dass für ihn und für uns etwas Rechtes zu befürchten stünde. Die Nebel ziehen auf, der Horizont umdüstert sich, es wittert und Alles ist wieder hell; erquickt haucht die Natur zehnfachen Balsam aus. Ich begreife nicht, warum man nicht geniessen kann, wo es rechtmässig etwas Nambaftes zu geniessen giebt. Cypressen sind schön, und die Myrthen und die Eichen auch; und wo es Obstbäume giebt, da ist es ergötzlich, wie im Walde. Kurz unsere Symphonieen machen unserer Zeit so viel Ehre, als die Messen der Zeit Palestrinas.

Was sollen wir nun noch von den Opern sagen? Der neueren Zeit gebührt auch dieser Ruhm. Welche Werke wird die Zukunft von den Tagen überkommen, die wir sahen! Nein, spurlos vergehen sie nicht. Und wenn sie den künftigen Geschlechtern nur den *Don Juan* überbringen würden, gewiss, die Völker, die noch nicht sind, sollten staunen in Freude. Doch allein kommt er nicht; neben seinen Geschwistern schreitet noch eine bunte Gesellschaft den Tagen der Zukunft entgegen: *Lodoiska* und der ehrliche *Wasserträger*, *der Barbier von Sevilla*, *Jacob und seine Söhne*, die arkadische *Schweizerfamilie*, *die Vestalin*, Vieles aus *Cortez*, aus *dem Faust*, *die Jessonda*, *der Freyschütz* und die *Glöcklein im Thale* werden wohl auch klingen u. s. w. Auch *Axur* und *das unterbrochene Opferfest* werden nicht fehlen, hoffe ich u. s. w.

Sollte wohl nichts von diesen Allen der Anerkennung, nichts des Dankes werth seyn? Ich sollte es meynen; ja ich erwarte es.

Sogar im Felde frommer Musik, wenn wir auch hier nicht so reich seyn können, als manche frühere Zeit, die sich ausschliesslich fast mit ihr beschäftigte, sind wir doch wenigstens nicht ganz verarmt zu nennen. Die bekannten und von den Meisten gepriesenen Werke übergehe ich und will hier nur an Häsers herrliches *Salve regina* erinnern, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommen, an ein Werk, das, so oft ich es nur vortragen half oder vortragen hörte, in Aller Herzen fromme Empfindungen erweckte. Mehre der höchst einfachen Psalmen von Stadler beweisen gleichfalls, dass der Sinn für fromme Musik in unseren Tagen nicht ganz entschlafen ist, obgleich die Richtung der Zeit im Allgemeinern einen andern Gang genommen hatte.

Uebrigens regnet es, wenn es will. Die Schätze vergangener Zeiten, so weit ein gutes Geschick sie uns gelassen hat, achte ich von ganzer Seele hoch, und beklage die einseitigen Gemüther, die keinen Genuss an den alten ehrwürdigen Erscheinungen finden können: dennoch aber wird unsere Zeit auch mit, und nicht die letzte stehen, wenn die Lorbeerbekränzten sich einst begrüssen.

Nachrichten.

Mailand. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Karnevalsopern. Teatro alla Scala.* Starkes Singpersonal, aber wenig gute Mitglieder. Wir haben drey französische Prime donne: die Favelle (ist krank), die Demeri (S. vorige Nummer Mailand), die Serafina Gai (weniger als mittelmässige Sopranistin); sodann die Carolina Bassi (Sopranistin in Männerrollen, nicht mehr jung, aber noch immer eine sehr wackere Künstlerin), Carolina Franchini (gehört zur Rubrik: altra Primadonna. S. Referentens vorletzten Bericht); noch soll hinzukommen die oben erwähnte Casimir-Ney. Tenoristen: Claudio Bonoldi

und Giov. Battista Verger (ersteren hört man kaum auf der Scala, letzterer scheint abzunehmen). Bassi cantanti: Rainiero Remorini (unlängst aus dem Auslande zurückgekommen; schöne, reine Stimme, guter Gesang, aber keine sonderlich gute Aussprache), Pio Boticelli und Luigi Biondini (gehören nicht zu den besten) und der Buffo comico Andrea Bartolucci (taugt höchstens für ein kleines Theater); nun noch die zweyten Sänger! — Die am Stephanstage gegebene neue Oper *Gonzalvo* von Hrn. Sapienza*), deren saft- und kraftlose Musik sich durch gar nichts auszeichnet, machte völligen fiasco. In der dritten Vorstellung gab man Pacini's *Barone di Dolsheim*, worin Hr. Remorini mit vielem Beyfalle debutirte, die Demeri aber ziemlich schlecht sang, manche Stellen verdarb, und einmal sogar ein geschwindes Tempo langsam nahm. Alles diess fiel um so mehr auf, da man die Camporesi, welche dieselbe Rolle hier vor einigen Jahren sehr gut gab, noch in frischem Andenken hatte. Die Musik dieser Oper machte übrigens diessmal, aus leicht begreiflichen Gründen, nicht mehr die Wirkung wie bey ihrer ersten Erscheinung. Nächstens wird Winters *Mahomet*, darauf Mayerbeers *Crociato* gegeben werden.

Da das Karneval erst vor fünf Tagen begonnen hat, und der Postenlauf noch dazu durch die anhaltende regnērische Witterung aufgehalten ist, so folgen hier vorläufig die Nachrichten aus einigen näher gelegenen Städten.

Venedig, Teatro Fenice. Hauptsänger: Ester Mombelli, Primadonna; Brigida Lorenzani (in Männerrollen); Domenico Donzelli, Giuseppe Binaghi, Tenoristen; Domenico Coselli, Bassist. Die neue Oper *la Marianna,* von Mercadante, machte fiasco; die Sänger gefielen.

*) Antonio Sapienza, geboren zu Petersburg den 18. Juny 1794, erlernte daselbst die Anfangsgründe der Musik bey seinem Vater, dem kaiserlich russischen Kapellmeister Antonio Sapienza (jetzt pensionirt). In seinem 28sten Jahre ging er nach Neapel (wo er gegenwärtig ansässig und nationalisirt ist), und setzte seine musikalischen Studien bey Tritto, Zingarelli und Generali fort; während dieser Zeit schrieb er zwey Messen, einige Motetten und ein Salve regina. Im Jahre 1823 componirte er daselbst für's Theater S. Carlo die ernsthafte Oper *Rodrigo*, welche vielen Beyfall erhielt; darauf die Cantate *la Fondazione di Partenope;* 1824 ebendaselbst die Opera buffa *l'Audace fortunato* für's Teatro Fondo und die Opera seria *Tamerlano* für S. Carlo; 1825 die obengenannte Oper *Gonzalvo.*

Verona. Maria Cecconi, PD., Teresa Cecconi (in Männerrollen), Domenico Bertozzi, Tenor, Giov. Bottari, Bass. Rossini's *Semiramis* machte fiasco.

Brescia. Maria Cantarelli, PD., Vittorio Isotta, T., Filippo Ricci, Gioachino Rovere, B. Pacini's *Sposa fedele* machte fiasco. Isotta und Rovere wurden durch Marchioni und Vasoli ersetzt.

Bergamo. Fanny Eckerlin, PD., Charles Dupont, Tenor, Vincenzo Galli und Carlo Moncada, Bass. Rossini's *Torvaldo e Dorlisca* gefiel so so; die Sänger fanden Bēyfall.

Turin, Teatro Regio. Henriette Meric Lalande, PD., Luigi Mari, Giuseppe Fusconi, Giov. Maria Decapitani, Tenor; Luciano Bianchi, Bass. Rossini's *Otello* wurde als erste Oper gegeben. Mari gefiel ganz besonders; wahrscheinlich gab er den Otello nicht so phlegmatisch wie in Mailand. Die Oper selbst machte nicht viel Glück: die *Turiner Zeitung* sagt, sie sey zu pathetisch!

Genua. Teresa Melas, PD., Benedetta Pisaroni (in Männerrollen), Gaetano Crivelli, Tenor, Giani, Bass. Morlachi's *Tebaldo ed Isolina* gefiel ungemein.

Piacenza. Annetta Fischer (Adoptivtochter des im Auslande rühmlich bekannten Bassisten Fischer), PD., Adele Cesari (in Männerrollen), Giov. Batt. Montresor, Tenor, Ignazio Pasini, Eckhord. Man gab die *Donna del lago:* alles gefiel, und die Fischer machte, wie man hört, furore.

Crema. Ersilia Mattei, PD., Florinda Michelesi (in Männerrollen), Ferdinando Marchetti, Tenor, Antonio Cola, Bass. Rossini's *Semiramis* gefiel.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December. Am 1sten, im Saale zum Stadtgut genannt (ausserhalb der Gumpendorfer Linie), grosses Concert, zum Besten des Blinden-Institutes, in zwey Abtheilungen.

Erste Abtheilung: a) Symphonie von Krommer; b) Adagio und Rondo für das Violoncell, von Bernh. Romberg, gespielt von Hrn. Leithner; c) Andante, Variationen und Polonaise für die Clarinette, von Heinrich Bärmann, vorgetragen von Hrn. Friedlovsky, Sohn; d) Variationen für das Pianoforte, gespielt von einem Zöglinge des Institutes; e) Chor: „Die Himmel erzählen“ aus Joseph Haydn's Oratorium: *Die Schöpfung.*

Zweyte Abtheilung: a) Ouverture aus der Oper *Die Italienerin in Algier,* ausgeführt von sämmtlichen Zöglingen des Institutes; b) Potpourri für Waldhorn und Harfe, vorgetragen von den Herren Herbst und Heilingmayer; c) Arie aus der Oper *Der Barbier von Sevilla,* gesungen von Dem. Friedlovsky; d) Andante für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Clement; e) der allgemein beliebte fugirte Chor aus *Ahasverus* von Seyfried. Bey solch einem löblichen Zwecke muss die Kritik allerdings ein Auge zudrücken; für ein aus so verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetztes Orchester ging noch das Meiste recht ordentlich von Statten.

Am 4ten, im kleinen Redoutensaale: Concert des Hrn. Aloys Khayll, Flötisten im k. k. Hoftheater, worin vorkam: 1) Ouverture aus *Johann von Paris,* von Boieldieu; 2) Adagio (in H dur) und Rondeau (in E dur) von Lindpaintner, vorgetragen vom Concertgeber; 3) Arie von Mozart, mit obligaten Bassethörnern, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky; 4) Violin-Variationen von Mayseder, gespielt von dem zehnjährigen Joseph Khayll; 5) Declamation; 6) Duett aus Rossini's *Corradino,* gesungen von Mad. Kraus-Wranizky und einem Dilettanten; 7) neue Variationen für die Flöte, componirt und vorgetragen vom Concertgeber. Dieser nimmt, was Schönheit des Tons, Zierlichkeit des Spiels und Bravour anlangt, einen ausgezeichneten Rang unter den bekannten Meistern seines Instrumentes ein; nur hätten die gewählten Stücke dankbarer seyn können. Sein talentvoller Neffe, der sich schon öfters mit Beyfall auf dem Czakan hören liess, gab heute Beweise seines beharrlichen Fleisses und künstlerischen Berufes, welche zu der Erwartung berechtigen, dass er sich zu einem tüchtigen Violinisten bilden werde.

Im Locale des Musik-Vereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1) Quatuor in G, von Haydn (Appony); 2) Quatuor in C moll, von Beethoven (Rasumovsky); 3) Double-Quatuor von Spohr.

Am 5ten, an W. A. Mozarts Sterbetage, ein, dem Andenken des verewigten Tonmeisters geweihtes, vom Hrn. Kapellmeister von Seyfried veranstaltetes grosses Concert, im landständischen Saale. Die ausgeführten Musikstücke waren sämmtlich Mozartsche Compositionen, nämlich: 1) neue Ouverture (nach der Sonate Op. IV.) von dem Concertgeber für das volle Orchester eingerichtet; 2) Arie aus der Oper *la Clemenza di Tito,* gesungen von Dem. Friedlovsky, deren Vater die obligate Clarinette blies; 3) neues Concertino, Allegro, Andante und Rondeau (funfzehnstimmig) nach der Sonate Op. XV, von dem Concertgeber instrumentirt für zwey Violinen, eine Bratsche, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, zwey Fagotts, Hörner, Trompeten und Pauken; 4) Mozarts Todtenfeyer, gedichtet von A. F. E. Langbein und declamirt von dem k. k. Hofschauspieler Hrn. Anschütz; 5. Variationen für fünf Singstimmen, mit Begleitung des Chors und des Orchesters, aus dem Drama *Ahasverus;* die Solopartieen vorgetragen von Dem. Friedlovsky, den Herren Tietze, Weber, Ruprecht und Seipelt. 6) Fantasia fugata in F moll, für das ganze Orchester bearbeitet von dem Concertgeber. Man hat unser Zeitalter sprichwörtlich das arrangirende genannt, und viel für und wider dieses Arrangiren gesprochen. Jedenfalls ist es ein grosser Unterschied, ob man z. B. die Ouverture der *Zauberflöte,* des *Don Giovanni,* der *Vestale,* des *Freyschütz,* der *Olimpia, Jessonda* u. a. für ein Zweygespann von Flöten, Guitarren oder Czakans zuschneidet, oder ob dagegen J. N. Hummel eine Beethovensche Riesen-Symphonie in ein vierhändiges Clavierstück umformt. Indess auf die erste Weise nur Missgeburten zum Vorschein kommen, gestaltet sich auf letztere, durch kunstgeübte Hand, ein anerkanntes Meisterwerk zu einem Aehnlichen und dennoch verschiedener Art. Hier genügt nicht eine blosse Uebersetzung, sondern, was der vollen Orchestermasse zugetheilt war, muss nunmehr der Individualität eines einzelnen Instrumentes angeeignet werden. Im umgekehrten Verhältnisse lässt sich diess auch auf die von Hrn. von Seyfried aus Clavierwerken arrangirten Instrumentalsätze anwenden, so viel deren Ref. gehört hat. Hr. v. S. war in seiner Jugend selbst im Clavierspiel ein Schüler Mozarts und ist daher mit dessen eigenthümlichen Vortrag und dem allen seinen Werken dadurch eingehauchten Geist innig befreundet. In reiferen Jahren hat ihn das emsigste Studium der Partituren seines verklärten Meisters noch tiefer in dessen Geist eindringen lassen, wiewohl man in seinen eignen Compositionen nie auf eine knechtische Nachahmung des gefeyerten Vorbildes stösst. Dadurch wird es begreiflich, dass solche für ein grosses Orchester umgearbeitete Sätze, wie z. B. die bey Breitkopf und Härtel gedruckten Phantasien in C moll und F moll, oder das Drama *Ahasverus,*

selbst in den Augen wahrer Kunstkenner gleichsam als wirkliche Original-Werke erscheinen; denn so, wie sie arrangirt sind, mit dieser wohlberechneten Vertheilung und Führung der Stimmen würde auch Mozart diese Sätze — vielleicht nur mit wenigen Abweichungen — instrumentirt haben; und nur bey ihm, der mit zwey Händen vier Stimmen so wunderherrlich auszuarbeiten verstand, war es möglich, aus einfach hingestellten Gedanken ein durch den Reiz des mannigfaltigsten Klang-Wechsels noch so unendlich verschöntes, vielstimmiges Instrumentalstück zu bilden, welches als eine wahre Bereicherung der durch den unsterblichen Mozart auf den gegenwärtigen Culminationspunkt emporgehobenen Instrumental-Musik mit vollem Rechte angesehen werden kann. Diess gilt insbesondere auch von dem in jenem Concerte zum ersten Male öffentlich ausgeführten Tonwerke. Die Ouverture (Introduction und Allegro der vierhändigen Sonate in F, wahrscheinlich wegen der für die Bläser etwas schwierigen Modulationen der zweyten Hälfte, in die hellere Orchestertonart E dur transponirt) ist ein brillantes und, wie jeder Klavierspieler weiss, meisterhaft durchgeführtes Werk. Schon die interessante Führung der Violinen in der Einleitung, und mehr noch die bezeichnende Eigenthümlichkeit, mit welcher das Quartett der Bogeninstrumente im Gegensatz der Blasinstrumente behandelt ist, erinnert lebhaft an Mozart, den Einzigen, an den Genius, der ihm die unerreichbaren Symphonieen in C, D, Es und G moll eingab. Die angehängte, freye Schlusscadenz ist — man möchte sagen — ein nothwendiges Uebel; hätte der Meister in unseren Tagen geschrieben und die Ouvertürenform vor Augen gehabt, er würde auch nicht so kurzweg abgebrochen haben, wie es ehemals bey Klavierstücken üblich war. Das Concertino ist ebenfalls eine vierhändige Sonate (in C dur), doch hier sind, wie das schon der Titel ausspricht, die Hauptinstrumente mehr als Solostimmen behandelt. Von der reizendsten Wirkung ist das gesangvolle Andante und das Rondeau, dessen sanftes Motiv so oft und doch stets unerwartet und willkommen wiederkehrt. Die Variationen aus *Ahasverus*, schon auf der Bühne zu einem Lieblingsstück erhoben, gewährten einen lang entbehrten Genuss. Einen würdigen Schluss machte die colossale Phantasie in F moll, dieses Fresco-Gemälde aller Leidenschaften. Man kann nicht läugnen, dass dieses grosse, furchtbar erhabene Tonwerk als Symphoniesatz noch mächtiger ergreift, als in seiner ursprünglichen Gestalt. Der Bearbeiter ist desshalb getadelt worden, weil er mit dem grossen Dreyklange geendigt hat. Allein theils hat er hierin die Autorität vieler alten Meister für sich, welche einen Mollsatz gewöhnlich mit einem Dur-Accord der Tonica schlossen; theils war gerade hier, nach diesem wüsten Herumtreiben, die sanft verhallende reine Terz von äusserst wohlthätiger, beruhigender Wirkung; es war die endliche Erreichung des Hafens der Ruhe, und bey dieser Todtenfeyer eine sinnbildliche Beziehung auf den Meister selbst, der heute vor 34 Jahren den Stürmen des Lebens entfloh. Wenn irgend etwas den Enthusiasmus für die Werke des Verklärten eben in diesen Stunden der wehmuthsvollen Erinnerung noch zu erhöhen vermochte, so war es Langbeins gemüthliche Dichtung (in der *Orphea* für 1826 abgedruckt), welche der treffliche k. k. Hofschauspieler Hr. Anschütz — nicht zu declamiren, nein, mit überströmendem Gefühle, aus dem Innersten der Seele, wie eben empfangen im Moment der begeisternden Weihe, selbst zu dichten schien, dass kein Auge trocken, kein Herz ungerührt blieb. Hr. v. S., welcher durch die Veranstaltung dieses Tonfestes den Manen seines verewigten Lehrers ein würdiges Dankopfer dargebracht hat, muss in der allgemeinen Theilnahme, die sich wiederholt und für ihn höchst ehrend aussprach, den schönsten Lohn seines Bestrebens finden. Von ihm angeführt feyerte das zahlreich besetzte Orchester, worin die ersten Virtuosen und viele ausgezeichnete Kunstfreunde mitwirkten, einen glänzenden Triumph. Dem. Friedlovsky, die, seitdem sie sich von der Bühne zurückgezogen hat, nur selten öffentlich gehört wird, sang die Variationen und die grosse concertirende Arie aus *Titus* vortrefflich. Ihre Silbertöne verschmolzen aufs reizendste mit dem zarten, empfindungsvollen Vortrag ihres Vaters, den wir unbedingt einen der ersten Clarinettisten nennen.

Am 7ten, im k. k. Hoftheater nächst der Burg: *Hamlet, Prinz von Dännemark*, Trauerspiel nach Shakespeare von A. W. Schlegel; für die Darstellung neu eingerichtet; Ouverture und Zwischenmusiken von L. Persuis. Diese musikalischen Entremets waren jedoch Bruchstücke aus dem *befreyten Jerusalem*.

Am 8ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert des Waldhornisten Hrn. E. Lewy,

worin gegeben wurde: 1. Symphonie (erstes Allegro) von F. Lachner; dieser junge Künstler (Organist an der evangelischen Kirche) wandelt die rechte Strasse und wird bey beharrlichem Fleisse gewiss ein schönes Ziel erreichen; 2. Adagio und Rondo für das Waldhorn, von B. Randhartinger componirt und mit grosser Meisterschaft vorgetragen vom Concertgeber; 3. Scene der Agathe, aus C. M v. Weber's *Freyschütz*, beyfallswerth gesungen von Fräulein Franchetti; 4. Trio für Harfe, Violine und Waldhorn von Mayseder, ausgeführt von den Herren Hailingmayer, Moritz Wehle und dem Concertgeber. Ein sehr gefälliges Tonstück, in welchem das Triumvirat mit Virtuosität zusammenwirkte; 5. Arie aus dem *Barbier von Sevilla*, gesungen von Dem. Heckermann: grosser Applaus; 6. Duett aus Rossini's *Torvaldo e Dorlisca*, vorgetragen von Fräulein Franchetti und Hrn. Krow; 7. Variationen für Pianoforte und Waldhorn von F. Lachner, gespielt mit dem Concertgeber von Fräulein Salamon. Sey es, dass beyde Spieler zu wenig Gelegenheit zur Auszeichnung fanden, oder die Versammlung sich schon übersättigt fühlte — genug, diess war die einzige Pièce, die wirkungslos vorüberging und sich auch nicht einmal der kleinsten Beyfalls-Aeusserung zu erfreuen hatte.

Am 10ten, im Josephstädtertheater: *Henslers Gedächtnissfeyer*, Gelegenheits-Gemälde in einem Aufzuge, von den Herren Carl Meisl und Friedrich Hopp; die Musik theils arrangirt, theils neu componirt von Hrn. Kapellmeister Gläser. Seit dem 24sten vorigen Monats ist diese Bühne verwaist. Ihr wackerer Vorsteher, Carl Friedrich Hensler, starb nach einer zweytägigen Krankheit im 64sten Jahre seines thätigen Lebens, geachtet, geliebt, beweint von allen, die ihn kannten. Wie sehr seine Gesellschaft in ihm den rechtlichen Mann, den biedern, hülfreichen Freund, den humanen Vorgesetzten betrauert, spricht sich wahrhaft rührend in jener Dichtung zum Andenken des Verstorbenen aus, worin die meisten Hauptpersonen seiner dramatischen Arbeiten, z. B. *der Alte überall und nirgends, das Donauweibchen, der Raubgraf von Ilmen, Feige von Bomsen, Eugenius Skoko, der Teufelsmüller, Rinaldo Rinaldini, der Lazzaroni Häuptling, Krambamboli, die Meistersänger Minnewart und Frohwald* u. a. handelnd eingeführt sind. Da der Pachtcontract mit dem Besitzer des Theatergebäudes sich bis zum Jahr 1832 erstreckt und die sämmtlichen Verbindlichkeiten auch von den Erben gehalten werden müssen, so hat die hinterlassene einzige Tochter, Gattin des Banquiers Hrn. von Scheidlin, die Direction angetreten; die artistische Leitung ist einem Regie-Ausschusse übertragen.

Am 11ten: Aufführung alter geistlicher Musik bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter: italienische Psalmen von Adolfati und Caffaro.

Im Locale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in G, von Haydn (Lobkowitz); 2. Trio in Es, von Beethoven (Erdödy), Op. 70; die Pianoforte-Stimme gespielt von Hrn. Halm; 3. Desselben Meisters Septuor. Alle Sätze erhielten den ungetheiltesten Beyfall.

Am 13ten, im Josephstädtertheater: *Die Schauspielergesellschaft im Olymp, dramatisches Panorama* in zwey Abtheilungen; worin, der beliebten Guckkasten-Mode gemäss, ein Vorspiel, allerley lustige Schwänke, Tänze und mimische Darstellungen, Scenen aus Rossini's *Torvaldo e Dorlisca* und Méhuls *Joseph*, ein Tyroler-Quartett, endlich eine ganz neue, höchst mittelmässige Ouverture von Pensel, und eine alte, vortreffliche von Méhul, zu einer pikanten Pastete zusammen geknetet waren. Den Beschluss machte eine komische Operette in Einem Akt: *Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein*, in Musik gesetzt von einem Mitgliede dieser Bühne, Hrn. Adolph Müller, dem auch der Ertrag dieses Abends bestimmt war. Der junge Componist ist nicht ohne Talent, sein Werkchen — im italienischen Style — enthält manches Gelungene, und ihm wurde die ermunternde Ehre des Hervorrufens zu Theil.

Am 16ten, im Locale des Musikvereins: Abschieds-Concert des Hrn. Uhlmann, welcher als Hoboist bey der königl. würtembergischen Hofkapelle in Stuttgart engagirt ist. In diesen musikalischen Adieux kam vor: 1. Cherubini's Ouverture zu *Les deux Journées*; 2. Rondeau für die Hoboe von Barth; 3. Arie aus Mozarts *Clemenza di Tito*, gesungen von Dem. Friedlovsky; 4. Variationen für das Fagott, vorgetragen von Hrn. Soika; 5. Declamation; 6. Adagio für Violine, componirt und gespielt von Hrn. Clement; 7. Variationen für die Hoboe, von Hummel. Der scheidende Künstler ist ein Zögling des Conservatoriums, besitzt einen herrlichen Ton, und — für sein Alter — eine ungemeine Ausbildung; er ist daher für jedes Orchester die wünschenswertheste Acquisition.

Im Leopoldstädtertheater: zum Vortheil des Hrn. Schadetzky, Darstellers des *Pierot*, eine von ihm erfundene Pantomime: *Die Weiber zu Pferde*, mit Musik vom Kapellmeister Müller. Alte Lappen, zusammengeraffles Flick- und Stückwerk. Zur Ausfüllung des Abends dienten noch: eine andere, oft gesehene Pantomime: *Magister Beystrich* und das Lustspiel *Der Lügner und sein Sohn*. Der Beneficiat ist in seiner Sphäre eben so brav, als unermüdet, und strich an diesem Tage für die zahllosen Prügel, welche er jährlich von seinem Nebenbuhler Arlequin erdulden muss, recht ansehnliches Schmerzengeld ein.

Am 17ten, im Josephstädtertheater: zum Vortheile des Hrn. Occioni und des Maschinisten Roller, eine von ersterem erfundene neue Pantomime in zwey Aufzügen: *Die Zauberrose*; Musik von Hrn. Faistenberger. Die Decorationen und die Solotänzer fanden Beyfall. Neues, wirklich Ueberraschendes lässt sich in diesem Genre nicht leicht mehr leisten.

Am 18ten, im k. k. grossen Redoutensaale: Zweytes Gesellschafts-Concert, in welchem aufgeführt wurde: 1. Mozarts Symphonie in Es; 2. Duett von Mercadante, aus *Elisa e Claudio*; 3. Rondeau für die Violine von Mayseder; 4. Méhul's Ouverture zu *Ariodant*; 5. Die Weinlese aus Haydn's *Jahreszeiten*.

Im Locale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in C, von Haydn (Erdödy); 2. Quatuor in G, von Mozart (aus der ersten Partie); 3. Quintetto in Es, von Beethoven (Op. 4.)

Am 22sten und 23sten, im k. k. Hofburgtheater von der Tonkünstlergesellschaft, zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen aufgeführt: *Salomon*, Oratorium in drey Abtheilungen von Händel; zu dessen Musik aus dem Englischen frey übersetzt und die Instrumentalbegleitung vermehrt von J. F. v. Mosel. Diesem würdigen, unermüdet thätigen Kunstgelehrten verdanken wir abermals die Bekanntschaft eines für uns neuen Meisterwerkes des unsterblichen Händel, in welchem wir, wie in anderen Werken dieses Riesengeistes, die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, die majestätische Würde, den harmonischen Reichthum, die Tiefe der Empfindung, die gewaltige Kraft und die kunstreiche Behandlung der kolossalen Chöre bewundern müssen. Selbst die Arien — wie einfach, zart, natürlich, wie schön empfunden sind sie! Mozart, dessen Blicke keine der verborgenen Schönheiten in den Werken seines Musters entging, pflegte, wenn er diese Arien tadeln hörte, kopfschüttelnd zu lächeln, und meinte: es ist doch überall etwas darin! — Nur die Form mag angefochten werden, denn sie gehört der Zeit, und Händel ist uns der Repräsentant der Tonkunst im verflossenen Jahrhundert. Leider ist die Empfänglichkeit für wahre Grösse und Erhabenheit in der Tonkunst, wenn auch nicht erstorben, doch sehr abgestumpft, seitdem eine unheilbringende Epidemie immer weiter um sich greift, die ihr Gift auf zwey gleich sicheren Wegen verbreitet, indem sie entweder mit wollüstigem, jede geistige Kraft ertödtendem Liebeszauber den schwächlichen Sybariten einlullt, oder durch Aufeinanderthürmen der unerhörtesten Harmonieen, durch Ueberladen mit den frappantesten Instrumentaleffecten eine solche Sinnverwirrung hervorbringt, dass in diesen labyrinthischen Schlangenwindungen der Hörer sich eben so wenig zurechte findet, als — zuweilen selbst der Vater der Missgeburt. So berühren sich die Extreme; ein Theil will mit leckeren Bonbons gefüttert und zur Siesta angelockt, der andere nur aufgeregt, betäubt, überrascht, gedankenlos fortgerissen werden; die falsche Kunst siegt, und jedes Mittel, wenn es nur dem Zwecke entspricht, ist willkommen. Doch ist diess nur die Schattenseite unserer Kunst: dem guten Geschmacke sey es gedankt, es hatte sich zu diesem Triumphe Händels immer noch eine zahlreiche Versammlung von Hörern besseren Sinnes eingefunden, die sich des herrlichen Genusses innig zu erfreuen schien. Wiewohl jeder der Chöre, auf deren überwiegende Gewalt auch dieses Oratorium hauptsächlich berechnet ist, sich durch eigenthümlichen Werth auszeichnet, so haben doch folgende der Kenner Beyfall ganz besonders erhalten: 1. der Introductions-Chor der Priester und Leviten: Mit Harf und Cymbel singt, singt laut Jehova's Preis! (B dur) durch die majestätische Ouverture so bedeutungsvoll vorbereitet; 2. Freudige Lieder stimmet an! (C dur); 3. Schnell, ihr Töne, rollet schnell! (D dur), ein begeisternder Volksgesang; 4. Fliesst ruhig, ihr Stunden, dem seligen Paar (G dur), worin die Flöten den schmelzenden Gesang der Nachtigall reizend nachahmen; (musste wiederholt werden); 5. In der Lüfte Raum empor, walle Weihrauch vom Altar! (D dur); 6. Preiset das Land, von Kraft beschirmt! (dieselbe Tonart); 7. Von dem Ost bis hin zum West, wer ist weis' wie Salomon? (A dur) meisterhaft erfunden und ausgeführt; 8. Schallet, ihr Stimmen, zu Salomon's Lob! (C dur);

9. Dringt erschütternd in die Luft, spornt zu Kriegesthaten an! (Gleiche Tonart); 10. Thränen lock' aus jedem Aug' (G moll); 11. Es rollt die Well' empor (Es dur), zwey Sätze, jeder in seiner Art unübertrefflich; 12. Hymnus der Sänger: Lobt den Herrn mit Harf' und Mund! (D dur); 13. die prachtvolle Schlussfuge im nämlichen Tone: Des Gottlosen Name soll schwinden in Nichts! Unter den einzelnen Gesängen sind die ausgezeichnetsten: Salomon's Arien: Spürt' ich auch jeder Blume nach (F dur); Führt die Sonn' ob jenen Berg (A moll); O Reu! Beschämung! Schrecken! Furcht! (Fis moll); die der Hirtin: Kann ich seh'n mein Kind durchbohrt? (F moll) und das sanfte Pastorale: In kühle Schatten hingestreckt (G dur); endlich die originelle Arie der Königin von Saba: Wenn der Sonne Strahl nicht mehr sich zuerst in Osten zeigt (E moll, mit concertirender Hoboe). Auch der feyerliche Einzugsmarsch der Königin (D dur), ihr Duo mit Salomon: Jede Lust, die Weisheit kennt, schmücke deiner Tage Lauf (B dur), das Duo des Letzteren und seiner Gemahlin: Wie der Pilger, der vom Pfad sich in dunkler Nacht verlor (H moll), und Salomon's Terzett mit den beyden um das Kind streitenden Hirtinnen: Worte schildernd nicht mein Leid (G moll), endlich die herrlich declamirten, ausdrucksvollen Recitative sind überreich an Schönheiten, welche wir hier aufzuzählen uns versagen müssen.

Hrn. Hofrath von Mosel's Uebersetzung ist in musikalischer Hinsicht musterhaft; sie schmiegt sich treu dem Tonsatze an. Was an Fülle der Instrumentirung hinzugekommen, dient, dem Bedürfniss unserer Zeit gemäss, einzig zur Verstärkung, und beeinträchtigt nirgends den Sinn des Originals. Die drey Hauptstimmen, zwey Soprane und ein Tenor, wurden von den Fräulein Schröder und Weiss und Hrn. Tietze ausgeführt. Eine gewisse Befangenheit, welche indess am zweyten Abende minder bemerkbar war, ist bey Kunst-Dilettanten und einer Musik, die bey so mancher Schwierigkeit der Intonation die gewöhnlichen Unterstützungsmittel entbehrt, verzeihlich. Die Chöre sangen rein und kraftvoll; das verstärkte Orchester — wir zählten allein 14 Contrabässe — war ein lobenswerthes Ensemble, und gehorchte achtungsvoll seinem bewährten Führer, Hrn. Kapellmeister Umlauf.

(Der Beschluss folgt.)

Nekrolog.

Aus sicherer Quelle folgt hier eine kurze biographische Notiz, über den am 19. Nov. 1825 nach einer langwierigen, äusserst schmerzvollen Krankheit in Wien verstorbenen k. k. Hoforganisten Hrn. Woržischeck, an welchem die Kaiserstadt einen ihrer ausgezeichnetsten Klavier-Virtuosen und geschmackvollen Tonsetzer verlor; die aber, die sich seines vertrauteren Umgangs erfreuten, den herzlichen Freund, den liebenswürdigen, anspruchslosen Künstler betrauern.

Johann Hugo Woržischeck, geb. den 11. May 1791 zu Wamberg im Königgrätzer Kreise in Böhmen, war der Sohn eines Schullehrers, und verdankte seinem Vater den ersten und auch einzigen Musikunterricht. Im zehnten Jahre ward er nach Prag geschickt, um die Humaniora zu hören; dort trug die nähere Befreundung mit mehren verständigen Tonkünstlern sehr viel zur Entwickelung seiner musikalischen Fähigkeiten bey; seine höhere Ausbildung aber verdankt er dem würdigen Meister Tomascheck.

Nach Vollendung der philosophischen Studien begab er sich nach Wien, absolvirte daselbst die Jura, wurde im Hofkriegsrathe als Conceptspracticant beym Marine-Departement angestellt, weihete seine Mussestunden unausgesetzt der Tonkunst, und verliess jenen Posten am 10. Jan. 1823, bey seiner Ernennung zum k. k. Hoforganisten.

Seine bekannt gewordenen Arbeiten sind folgende:

1. Rhapsodies pour le Pianoforte (bey Cappi e Diabelli.)
2. Rondeau pour le Pianoforte et Violoncelle (b. Mecchetti.)
3. Le Désir, Andante pour le Pianoforte (b. Cappi e Diabelli.)
4. Le Plaisir, Allegro pour le Pianoforte (bey demselben.)
5. Sonate pour le Pianoforte et Violon (bey Mecchetti.)
6. La Sentinelle; Divertiss. pour 2 Pianofortes (b. demselben.)
7. Impromptus pour le Pianoforte (bey demselben.)
8. Rondeau pour le Pianoforte et Violon (bey Steiner.)
9. Variations pour le Pianoforte et Violoncelle (b. demselben.)
10. Symphonie à grand Orchestre (bey demselben.)
11. Rondeau brillant pour le Violon avec accompagnement d'un second Violon, Alto e Basse (bey Mecchetti.)
12. Fantaisie pour le Pianoforte (bey Artaria.)
13. Gott im Frühling, vierstimmiger Chor (bey Steiner.)
14. Rondeau pour le Pianoforte avec Orchestre (bey Artaria.)
15. Spanisches Rondo, mit Instrumentalbegl. (bey demselben.)

(Hierzu das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1826.

Aufforderung.

Da bei der hiesigen Bühne die Stellen einer ersten und dritten Sängerin vom August 1826 an vacant werden; so werden auswärtige Sängerinnen, die hierauf reflectiren wollen, hierdurch aufgefordert, mit Beifügung ihrer Bedingungen, in portofreien Briefen sich bey hiesiger Intendantur darum zu melden. Neustrelitz den 8. Januar 1826.

Die Intendantur

des Grossherzogl. Meklenbl. Strelitzischen Hof-Theaters.

Gesuch.

Ein Musiker sucht eine vortheilhafte Anstellung: und besonders angenehm würde es ihm seyn, wenn er als Clarinettist bei einer Kapelle ein angemessenes Unterkommen finden könnte. Der Herr Kapellmeister Spohr in Cassel, an den man sich mit Portofreien Briefen wenden darf, wird auf Verlangen die Gewogenheit haben, nähere Auskunft zu geben.

In allen Buch- und Musikhandlungen ist zu haben:

Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel von Franz Stoepel. Drei Abtheilungen. Mit Notenbeilagen und Zeichnungen in Steindruck. 60 Bogen kl. Folio. Preis aller 3 Abtheilungen 14. fl. 24 kr. oder Rthlr. 8. sächs.

oder:

Abtheilung I. Die Kunst, eine Mehrzahl von Schülern im Pianoforte-Spiel und in der Setzkunst zugleich zu unterrichten etc.

Abtheilung III. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik etc. Preis 9 fl. od. 5 Rthlr. sächs.

und

Abtheilung II. Studien für das Pianoforte, 1. 2. u. 3. Heft etc. Preis 5 fl. 24 kr. oder 3 Rthlr. sächs.

Wir glauben, diess Werk eine der interessantesten Erscheinungen der neuern Musik-Literatur nennen zu dürfen, da der Herr Verfasser nicht nur als musikalischer Schriftsteller rühmlichst bekannt ist, und im Jahre 1821 von dem Königlichen Ministerium des Cultus zu Berlin nach London gesendet ward, auch das Logier'sche System zu prüfen und kennen zu lernen; sondern weil sich auch seit Jahren seine Lehre und Lehr-Weise durch die von ihm begründeten Lehr-Anstalten erprobt, und in ganz Deutschland einen ehrenvollen Ruf gewonnen hat.

Ferner ist bei uns zu haben:

Franz Stoepel, Variationen für's Pianoforte. Opus X. Folio. 54 kr. oder 12 gr.

Franz Stoepel, Geistliche Gesänge von Gebauer, Göthe Herder und Novalis, für 4 Singstimmen, oder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Opus XI. 36 kr. oder 8. gr.

Frankfurt am Main, 1825.

Andräische Buchhandlung.

Subscriptions-Anzeige

Sammlung auserlesener Gesänge, ein Liederbuch zum Gebrauche beim Singunterrichte, zunächst für Schulen.

Die unterzeichnete Musikalien-Handlung eröffnet hiermit die Subscription zu einem Werke, welches mit gehöriger Umsicht wohlgewählte Stücke, die in methodischer Hinsicht gut geordnet und zweckmässig eingerichtet sind, enthält. Für Kinder ist, nach den ersten Vorübungen zur weiteren Ausbildung im Gesange, dieses Buch bestimmt. Da dasselbe elementarisch bearbeitet ist, neue noch wenig bekannte Compositionen enthält, durch eine Auswahl gefälliger Melodien — mit Berücksichtigung religiöser und moralischer Texte — das Gemüth junger Zöglinge ansprechen und zu deren Bildung und Unterhaltung zweckmässig seyn wird, so hofft sie, eine allgemeine Theilnahme erwarten zu dürfen und bemerkt noch, dass dieses Buch in einer nicht unbedeutenden Anzahl von 85 Uebungs-Gesängen 30 der besten und beliebtesten Choräle, nach den ursprünglichen Melodieen vom hiesigen Dom-Org. W. F. Riem zweystimmig ausgesetzt (welche durch die hauptsächlichsten Tonarten führen) — ferner 20, der Fähigkeit der Anfänger angemessene, mit passenden und gemüthlichen Texten versehene Canons und

26 zweystimmige Lieder, welche in Hinsicht der Melodieen wie der Texte, alle Anerkennung verdienen, als kleine Singstücke Interesse haben werden, enthält. Es wird auf schönem Papier deutlich und gut gedruckt im Januar erscheinen. Der Subscriptions Preis ist 12 Gr. und wird gleich nach Empfange des Exemplars berichtigt. Anfangs Febr. wird ein erhöhter Ladenpreis eintreten.

Herr C. F. Peters in Leipzig, Herr Joh. Aug. Böhme in Hamburg wie unterzeichnete Handlung nehmen in Portofreyen Briefen Subscription an.

Bremen, im December 1825.

J. G. Stock,
Musikalien- und Instrumenten-Handlung.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

---

van Beethoven, 5me Sinfonie C moll. Op. 67. Partition ...... 3 Thlr.
— 6me Sinfonie F dur. Op. 68. Partition ... 3 Thlr.
Händel, Athalia, Oratorium. Im Klavierauszug von Clasing ...... 5 Thlr.
Kurpinski, Ouverture de l'Opéra Kalmora à grand Orchestre. Op. 14 ...... 1 Thlr. 8 Gr.
Rolla, Ant. fils, 1er Concerto pour Violon avec Orchestre. Op. 7 ...... 2 Thlr. 12 Gr.
— Variations brillantes pour Violon avec l'Orchestre. Op. 8 ...... 1 Thlr. 8 Gr.
Speier, Guill., Quintetto pour 2 Violons, 2 Violes et Violoncelle. Op. 17 ...... 1 Thlr. 8 Gr.
Baillot, 3 Nocturnes pour Violon et Pianoforte. Op. 35 ...... 10 Gr.
Aubert, 3 Sonatines pour Violoncelle avec accompagnement de Basse obligée. Op. 32. Liv. 6 16 Gr.
Gebauer, 8 Thèmes connus pour Basse ...... 8 Gr.
Fürstenau, Rondo brillant pour Flûte avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 38 ... 1 Thlr. 8 Gr.
— — do. avec accompagnement de Pianoforte. Op. 38 ...... 12 Gr.
Berbiguier, Nouv. Fantaisie p. Flûte avec Pianoforte. Op. 80 ...... 18 Gr.
— Grand Fantaisie avec Variations pour la Flûte avec accompagnament de Pianoforte. Op. 77 16 Gr
Dotzauer, Concerto pour la Flûte avec l'Orchestre. Op. 76 ...... 2 Thlr.
Molino, F., 2d Nocturne pour Flûte ou Violon et Guitarre. Op. 38 ...... 8 Gr.
Guillou, Air varié pour Pianoforte et Flûte ... 12 Gr.
Vogt, Airs variés pour Flûte et Pianoforte. Liv. 3 8 Gr.
Kummer, Concert pour le Basson avec accompagnement de l'Ochestre. Op ...... 3 Thlr. 8 Gr.

Kalkbrenner, F., (nouvelle) gr. Sonate pour le Pianof. à 4 ms., (dédiée à M. Onslow.) Op. 80 2 Thlr.
Herold, Rondeau Walze pour le Pianof. ~~Op. [illegible] Liv. [illegible]~~ ...... ~~1 Thlr.~~ 10 Gr.
Schwencke C., 6 Divertissements pour le Pianoforte. Op. 12. Liv. 3 ...... 1 Thlr.
Bornhardt, 6 Sonatines faciles pour Pianoforte et Flûte. Liv. 2 et 3 ...... à 16 Gr.
Duvernoy, Quadrille et gr. Walze pour le Pianof. 10 Gr.
Carulli, F., Morceaux progressifs pour la Guitare à l'usage des Commençants. Op. 264 12 Gr.
Fischer, M. G. (in Erfurt,) 8 Choräle mit Canons 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Cherubini, 3me Messe Solennelle à 3 parties en Choeur avec accompagnement à grand Orchestre exécutée au Sacre de S. M. le Roi Charles X ...... 4 Thlr.
Rink, 6 Choräle mit zwey- drey- und vierstimmigen Veränderungen, für angehende Orgelspieler, zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste, wie auch überhaupt zum Studium im Orgelspielen. Op. 77 ...... 4 Thlr.
Lesueur, Oratoire de S. Noel. à grands Choeurs. Partition ...... 12 Thlr.
Beethoven, L. van, Ouverture in C dur à grand Orchestre. Op. 124 ...... 2 Thlr.
Küffner, Joseph, 6me Sinfonie pour Orchestre. Op. 164 ...... 1 Thlr. 8 Gr.
Meyerbeer, G., Il Crociato in Egitto, Melodrama eroico in 2 Atti, per Canto coll' acc. di Pianoforte ...... 8 Thlr.
— — do. ridotto per il Pianoforte solo ... 4 Thlr.
— Ouvertura nell' Opera Il Crociato per il Pianoforte ...... 10 Gr.
Rossini, Maometto secondo, Dramma per il Canto e Pianoforte ...... 8 Thlr.
Kuhlau, F., Lulu, romant. Oper im Klavierauszug von Güntelberg. K. A ...... 8 Thlr.
Lenz, 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung ...... 10 Gr.
Stössel, 3 Gedichte mit Pianofortebegleitung ... 12 Gr.
Vogt, 4 Gesänge aus den Liedern der Griechen mit Pianofortebegleitung ...... 9 Gr.
Worzischek, 3 Gedichte „An sie; der Frühlingsregen; das Täubchen; für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 21 ...... 20 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Februar. **No. 5.** 1826.

Einige Bemerkungen über Versetzungen der Accorde.

Alle möglichen Tonverbindungen zu 2, 3, 4, 5, 6, 7 Tönen (gleichviel, ob sie für unsere Musik brauchbar sind oder nicht) lassen sich, wenn man will, berechnen. Man könnte zwar bey dieser Berechnung die natürliche Folge der Töne c, d, e, u. s. w. mit Berücksichtigung von ♯ und ♭ (wohl gar ♯♯ und ♭♭) gebrauchen, doch würde es, wenn die Berechnung anzustellen überhaupt nützlich wäre, gerathener seyn, eine andere Ordnung, und zwar die in steigenden Terzen c, e, g u. s. w. zu wählen. Die Berechnung aber, die wir hier weder anstellen noch als nützlich empfehlen wollen, würde doch in Ansehung der sechs und siebenstimmigen Accorde so modificirt werden müssen, dass man diese Accorde nur in sofern berücksichtigte, als sich aus ihnen, wenn man ein, zwey oder drey Intervalle weglässt, fünf- vier- und dreystimmige Accorde ergeben, da die Erfahrung lehrt, dass es keinen sechsstimmigen Accord giebt, der unserm Gehör fasslich und angenehm, und daher für unsere Musik brauchbar ist. Es kann zwar seltene Fälle geben, in denen wirklich sechs verschiedene Töne zu gleicher Zeit erklingen, doch ist dann allemal wenigstens einer derselben so scharf und grell gegen einen oder mehre der anderen dissonirend, dass ihn unser Gehör nur, als schnell vorübergehenden Vorhalt gebraucht, erträgt. Anders verhält es sich mit fünfstimmigen Accorden, deren es mehre giebt, die auch als selbstständig gebraucht von guter Wirkung sind. Giebt man die Richtigkeit dieser Behauptungen zu, welche streng zu erweisen oder mit Beyspielen zu unterstützen, hier zu weit führen würde, so lässt sich zeigen, dass es gar keine eigentlichen Terzdecimenaccorde gebe, sondern dass alle unter diesem Namen cursirende Accorde sich auf die einfachere Gestalt eines Undecimen- oder Nonen- oder Septimenaccords zurückführen lassen. (S. weiter unten.) Dass man aber durch Berechnung der Tonverbindungen von c, e, g, h, d, f, a zu 2, 3, u. s. w. mit Beachtung des ♯ und ♭ dieselben Accorde erhalte, als durch die ähnliche Berechnung der Tonverbindungen von c, d, e, f, g, a, h, ist klar an sich, da hier wie dort völlig dieselben Töne in Rechnung kommen, nur in verschiedener Ordnung, diese aber auf die Menge der durch Berechnung sich ergebenden Accorde unmöglich Einfluss haben kann.

Umgekehrt lässt sich daher nun auch jeder gegebene Accord durch Veränderung der Ordnung der ihn bildenden Töne in eine solche Form bringen, dass er nunmehr aus lauter auf einander folgenden Terzen besteht, unter denen jedoch eine oder mehre zwischen dem ersten und zweyten, oder zweyten und dritten Tone u. s. w. ausfallen können. So ist z. B.

d f gis h = gis h d f
g d f h as = g h d f as
c f h d g = c g h d f
c f h d a = c h d f a

wo im dritten Accorde zwischen c und g die Terz e, und im vierten Accorde zwischen c und h die Terz e und die Quinte g fehlen.

Anmerkung. Es ist bekannt, dass man schon seit langer Zeit die Entstehung der Accorde durch auf einander gebaute Terzen erläutert. Von diesem Terzenbau mache ich nun hier ebenfalls, und zwar in der weitesten Bedeutung Gebrauch, ohne mich übrigens darauf einzulassen, ob das eine Lehrbuch der Harmonie nur so und so viele Dreyklänge und Septimenaccorde als Stammaccorde annimmt und aus ihnen alle übrigen herleitet, während ein anderes jeden Accord, der nicht Dreyklang oder Septimenaccord ist, als Vorhalt behandelt, oder ein drittes jeden brauchbaren Accord als selbstständig darstellt — da weder die eine noch die andere Ansicht auf den Inhalt dieses Aufsatzes Einfluss hat. Nur das sey mir zugestanden, dass es zur Kenntniss und Beurtheilung eines Accordes, wenn nicht geradehin unerlässlich, doch gewiss sehr nütz-

lich sey, zu wissen, wie sich ein jeder Accord, man mag ihn nun nach der Ansicht dieses oder jenes Lehrbegriffs betrachten, als aus über einander gebauten Terzen bestehend, unter denen jedoch eine und die andre fehlen kann, hinstellen lasse.

Jeden Accord nun, er habe eine noch so verwickelte Ordnung in seinen Intervallen, schnell und sicher auf eine einfachere Form zu bringen, in der seine Intervalle in Terzenordnung auf einander folgen, woraus sich die Gattung ergiebt, unter welcher man den Accord betrachten könne, fällt freylich Geübteren auch ohne feste Regel nicht schwer, diese Bestimmung aber hat doch für Ungeübte ihre Schwierigkeiten, wenigstens ist sie diesen nur durch langweilige Versuche möglich — und in manchen Fällen möchte selbst der Geübtere nur nach einigen Versuchen im Stande seyn, einen etwas verwickelten Accord auf seine einfachste Form zu bringen, worunter ich diejenige verstehe, in welcher nicht allein die Terzenordnung herrscht, sondern auch die Intervalle dem Grundton des Accords möglichst nahe stehn. Durch die folgende Regel (welche vielleicht schon irgendwo steht, die ich aber in sehr vielen Büchern, in denen sie billig gesucht werden konnte, nicht gefunden habe) erreicht man sicher und leicht seine Absicht.

Folgende Accorde sind gegeben:

1) e b c gis	6) c b des e as
2) f as d h	7) g f a e
3) c gis e h d	8) g h f e
4) c f as h d	9) c e g cis
5) c f h d g	10) c e b cis

Man schreibe zuerst den Accord so in Zahlen auf, dass 1 den Grundton, 2 die Secunde, 3 die Terz bezeichnet u. s. w. wobey man nicht nöthig hat, auf die Modificationen der Intervalle, gross, klein u. s. w. Rücksicht zu nehmen, auch in den Gränzen einer Octave bleiben kann, indem man z. B. statt 9, 10, 11, u. s. w. 2, 3, 4, u. s. w. setzt. So ist:

1) 1. 5. 6. 3.	6) 1. 7. 2. 3. 6.
2) 1. 3. 6. 4.	7) 1. 7. 2. 6.
3) 1. 5. 3. 7. 2.	8) 1. 3. 7. 6.
4) 1. 4. 6. 7. 2.	9) 1. 3. 5. 8.
5) 1. 4. 7. 2. 5.	10) 1. 3. 7. 8.

Um diese Zahlen mit dem Terzenbau übereinstimmend zu haben, transponire man die Intervalle, deren Zahlen gerade sind, in die Octave, d. h. man addire 7, und ordne die nun erhaltenen Zahlen nach ihrer Grösse.

1) 1. 3. 5. 13.	6) 1. 3. 7. 9. 13.
2) 1. 3. 11. 13.	7) 1. 7. 9. 13.
3) 1. 3. 5. 7. 9.	8) 1. 3. 7. 13.
4) 1. 7. 9. 11. 13.	9) 1. 3. 5. 15.
5) 1. 5. 7. 9. 11.	10) 1. 3. 7. 15.

Ist der Unterschied von irgend zwey unmittelbar auf einander folgenden Intervallen grösser, als der Unterschied zwischen dem um zwey Octaven transponirten Grundtone (d. i. $1 + 14 = 15$) und der letzten Zahl, so transponire man den Grundton um zwey Octaven, d. h. man addire 14 zu 1, ordne die Zahlen, wie vorher und subtrahire von jeder die erste weniger 1. So ist z. B. in

$$1)\ 13 - 5 > 15 - 13$$
$$2)\ 11 - 3 > 15 - 13$$

und daher:

1) 3. 5. 13. 15. und 2 subtrahirt 1. 3. 11. 13.
2) 3. 11. 13. 15. - 2 - 1. 9. 11. 13.
3) 1. 3. 5. 7. 9.
4) 7. 9. 11. 13. 15. und 6 subtrahirt 1. 3. 5. 7. 9.
5) 1. 5. 7. 9. 11
6) 3. 7. 9. 13. 15. und 2 subtrahirt 1. 5. 7. 11. 13.
7) 7. 9. 13. 15. - 6 - 1. 3. 7. 9.
8) 3. 7. 13. 15. - 2 - 1. 5. 11. 13.
9) 1. 3. 5. 15.
10) 1. 3. 7. 15.

Wendet man dasselbe Verfahren, wo es geht, mehrmal an, auch, wenn die Terz und Quinte fehlen, selbst in dem Falle, dass der Unterschied zweyer Intervallen nicht grösser, sondern gleich ist 15 weniger dem letzten Intervall, so erscheinen für diese zehn Accorde folgende einfachste Formen.

1) 1. 3. 5. 7 = c e gis b
2) 1. 3. 5. 7 = h d f as
3) 1. 3. 5. 7. 9 = c e gis h d
4) 1. 3. 5. 7. 9 = h d f as c
5) 1. 3. 5. 7. 11 = g h d f c
6) 1. 3. 5. 9. 11 = as c e b des
7) 1. 3. 7. 9 = f a e g
8) 1. 3. 7. 11 = e g h f
9) 1. 3. 5. 15 = c e g cis
10) 1. 3. 7. 15 = c e b cis

Anmerkung. Diese einfachste Form lässt sich gleich anfänglich bestimmen, so wie manches Brauchbare finden über die Summe der Zahlen, welche die Intervalle des Accords vorstellen u. dgl. m; beydes jedoch nicht füglich ohne Buchstabenformeln, deren Kenntniss bey jedem Musiker vorauszusetzen unbillig seyn würde. Desshalb und weil die Behandlung des vorliegenden

Gegenstandes in allgemeinen Ausdrücken auf das leichtere Ergeben der Resultate nicht eben von Einfluss ist, beschränke ich mich hier auf die Behandlung im Einzelnen und behalte mir eine strengere Auseinandersetzung für einen andern Ort vor, an dem mehre ähnliche Gegenstände erörtert werden sollen.

Die Beachtung der gegebenen Regeln scheint weitläufig, weil hier der nöthigen Deutlichkeit wegen das ganze Verfahren (Rechnung kann man es kaum nennen) Schritt vor Schritt durch Wort und Beyspiel erläutert wurde, es ist aber wirklich so kurz, dass kaum eine halbe Stunde Uebung dazu gehört, den verwickeltesten Accord in höchstens einer Minute auf seine einfachste Form zu bringen.

Diess Verfahren dient auch, im Augenblick zu entscheiden, ob eine willkürlich ohne alle Rücksicht gewählte Verbindung von Tönen einen brauchbaren Accord gebe. Z. B.

1) c d e f = d f c e
2) c d es fis = d fis c es
3) h c e f g = c f g h e
4) h c es f g = c f g h es
5) h c d f a = c f h d a
6) h c d f as = c f as h d

Auf dieselbe Art lässt sich auch zeigen, dass es keinen eigentlichen Terzdecimenaccord (nämlich aus fünf Tönen bestehend) gebe, sondern, dass jeder solcher Accord sich als Nonen- oder Undecimenaccord darstellen lasse. Denn jeder mögliche fünfstimmige Accord bis zur Terzdecime gehört unter einen der folgenden Ausdrücke:

1. 7. 9. 11. 13	giebt vereinfacht	1. 3. 5. 7. 9
1. 5. 9. 11. 13	- -	1. 5. 7. 9. 11
1. 5. 7. 11. 13	- -	1. 3. 7. 9. 11
1. 5. 7. 9. 13	- -	1. 3. 5. 9. 11
1. 3. 9. 11. 13	- -	1. 3. 5. 7. 9
1. 3. 7. 11. 13	- -	1. 5. 7. 9. 11
1. 3. 7. 9. 13	- -	1. 3. 7. 9. 11
1. 3. 5. 11. 13	- -	1. 3. 5. 7. 9
1. 3. 5. 9. 13	- -	1. 5. 7. 9. 11
1. 3. 5. 7. 13	- -	1. 3. 5. 7. 9

Noch weniger als ein fünfstimmiger Accord, kann ein vier- oder dreystimmiger Accord ein eigentlicher Terzdecimenaccord seyn, da die allgemeinen Ausdrücke für diese nothwendig Intervalle enthalten müssen, deren Unterschied entweder eben so gross, oder noch grösser ist, als in den obigen Ausdrücken für fünfstimmige Accorde, daher hier wie dort eine Vereinfachung des Ausdrucks, unter den vierstimmigen bis zum Septimenaccord, unter den dreystimmigen sogar bis zum Dreyklang, möglich ist.

Eigentliche Quintdecimenaccorde giebt es nach unserer obigen Bestimmung allerdings. Da aber nur äusserst wenige derselben wirklich brauchbar sind, so könnte man sie bloss als besondere Modificationen eines Dreyklanges oder Septimenaccords betrachten, da ein Quintdecimenaccord, der zugleich eine None oder Undecime enthielte, wohl schwerlich unserm Ohre erträglich seyn möchte. Auf solche Weise liesse sich, wenn man nicht der neuesten Ansicht beystimmen will, die alle Accorde aus Dreyklängen und Septimenaccorden erklärt, die ältere Weise wenigstens in so weit vereinfachen, dass man alle mögliche Tonverbindungen unter die vier Gattungen der Dreyklänge, Septimen-Nonen und Undecimenaccorde brächte.

W. *A. F. H.*

Nachrichten.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Im Locale des Musik-Vereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in G, von Haydn (Erdödy); 2. Quatuor concertant in B, von Mozart, No. 2; 3. Quatuor in A, von Beethoven, Op. 18, No. 5.

Abends, im k. k. grossen Redoutensaale: *Grosse musikalische Akademie*, zum Vortheile des Bürgerspitalfonds, worin vorkam: 1. Spontini's Ouverture zur *Vestalin;* 2. Duett aus *Semiramide*, gesungen von den Fräulein Weiss und Hähnel; 3. Hoboe-Concert, componirt und gespielt von Krähmer; 4. Arie mit Chor aus *Tancredi*, gesungen von Fräulein Hähnel; 5. Duett aus *Semiramide*, vorgetragen von Fräulein Hähnel und Hrn. Schoberlechner; 6. Ouverture zu *Anacreon*, von Cherubini; 7. Violoncell-Variationen, componirt und gespielt von Hrn. Fränzel; 8. Arie aus *Semiramide*, gesungen von Fräulein Weiss; 9. Violin-Variationen von Jansa, gespielt von Moritz Wehle; 10. Duett aus *Semiramide*, vorgetragen von Fräulein Weiss und Hrn. Schoberlechner. Da Wien jetzt weder eine Oper, noch Opern-Sänger mehr besitzt, so müssen bey jedem Anlass die brauchbarsten Dilettanten zu Hülfe genommen werden. Wie billig, muss man ihnen dann auch freye Wahl in ihren Kunstleistungen zugestehen, welche immer nur auf

sogenannte dankbare Modeartikel fällt. So hören wir denn immer Rossini, und wieder Rossini; höchstens noch seine Milchbrüder: Mercadante und Carafa. Mag es seyn, wenn alles so hübsch gesungen wird, wie z. B. von der herrlichen Altistin Hähnel. Die Instrumentalsätze gingen gut zusammen; die Solospieler hielten sich tapfer; nur unser Wehle war heute nicht — bey Laune, und glitt einige Male recht gefährlich aus.

Am 26sten, bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter: Serenata, componirt 1716 von A. Scarlatti, zur Feyer der Geburt eines Erzherzogs, Kron-Erben Kaiser Karls VI. — Ein interessantes Tonstück, welches durch den Ausdruck jener soliden Freude, die nur in gemessener Grandezza einherschreitet, einen seltsamen Contrast zu dem bachantischen Jubel bildet, womit ein Componist des laufenden Jahrhunderts eine solche Weltbegebenheit celebriren würde.

Im Locale des Musikvereins: Musikalische Privat-Unterhaltung des Hrn. Strebinger, und darin gegeben: 1. Concert-Ouverture von B. Romberg; 2. Fünftes Violin-Concert von Lafont, gespielt von Hrn. St; 3. Polonaise: La placida campagna, gesungen von Dem. Heckermann; 4. Pianoforte-Rondeau von Kalkbrenner, vorgetragen von Fräulein Fanny Diwald; 5. Vocal-Quartett; 6. Variationen für die Violine, von Leon de St. Lubin, gespielt vom Concertgeber. Anlage, und vielleicht auch Talent ist ihm nicht abzusprechen; um jedoch öffentlich aufzutreten, wird eine höhere Kunstausbildung erfordert, als die, welche Hr. Strebinger, früher Orchester-Mitglied im Kärnthnerthortheater, bis jetzt erworben hat und erweiset. Unsere fertige Pianistin, Fräulein Diwald leistete heute wieder Vorzügliches.

Miscellen. Die Gastvorstellungen der Gesellschaft des königl. bayerischen Directors Hrn. Carl im Theater an der Wien sind abermals für die drey Monate vom ersten Januar an prolongirt worden, nachdem wenig Tage zuvor die Entreprise dadurch beynahe gänzlich gescheitert wäre, indem ein Gläubiger Beschlag auf Decorationen, Garderobe, Bibliothek, Musikalien und Instrumente legen liess, und nur durch prompte Abfindung zum Widerruf bewogen werden konnte. Diess Beyspiel dürfte wohl schlimme Folgen haben und den noch immer abgewandten Sturz des Unternehmens zuletzt doch herbeyführen. Am Weihnachtsfeste wurde bey den Kreuzherren eine Pastoral-Messe von einem gewissen Hrn. X. producirt. Man weiss, dass gewöhnlich das *Et incarnatus est* durch eine Pastoral-Melodie characterisirt wird; allein dieser Componist hatte eine sublimere Idee: er setzte zu diesen Worten ein lugubres Posaunen-Solo, ohne Bedenklichkeit darüber, des Heilands Geburt mit einem Grabeliede verkündigen zu lassen. In der Augustiner-Hofpfarrkirche hört man noch immer die beste Kirchenmusik; der von dem verewigten Gebauer gegründete Verein blüht und reift fort unter der thätigen Fürsorge der beyden jetzigen Directoren, Hrn. von Piringer und Schmiedel, welche bey den höchst unbedeutenden Fonds keine Aufopferung scheuen, um die verdienstliche Anstalt ehrenvoll zu erhalten. Die ausgezeichnetsten Sänger und Instrumentisten wirken daselbst mit Liebe und reinem Kunstsinne zusammen; auch die Wahl der Kirchenstücke ist meist lobenswerth, wie die Uebersicht beweiset, welche eine hiesige Zeitschrift von den sämmtlichen, im Jahre 1825 aufgeführten Kirchen-Werken mittheilt. An den 22 Sonn- und Festtagen wurden gegeben:

A. *Messen:* von Aigner eine, von Beethoven eine, von Cherubini zwey, von Eybler zwey, von Joseph Haydn sechs, von Horžalka eine, von Hummel zwey, von Kral eine, von Lickl eine, von Mozart eine, von Righini eine, von Seyfried zwey, von Vogler eine.

B. *Graduale:* von Albrechtsberger eins, von Eybler drey, von Gänsbacher eins, von Joseph Haydn fünf, von Michael Haydn zwey, von Hurber eins, von Krottendorfer eins, von Mozart eins, von Naumann eins, von Seyfried zwey, von Winter vier.

C. *Offertorien:* von Albrechtsberger eins, von Benelli eins, von Eybler drey, von Joseph Haydn fünf, von Michael Haydn drey, von Händel eins, von Hurber eins, von Krall eins, von Mozart eins, von Righini eins, von Sacchini eins, von Seyfried eins, von Vogler eins, von Winter eins.

D. *Requiem:* von Albrechtsberger, Michael Haydn, Mozart und Winter.

E. *Te Deum laudamus:* von Joseph Haydn.

F. *Messen alla capella* für Singstimmen und Orgel, von Albericus, Albrechtsberger, Bonno, Caldara, Eder, Fux, Fils, Gebauer, Joseph und Michael Haydn, Hofmann, Hurber, Krottendorfer, Mozart, Novotny, Preindl, Reuter, Schiedermayer, Schneider, Schwendel, Seidel, Ubricht, Umlauf, Vogler, Werner, Winter u. a. begleiteten den Gottesdienst an gewöhnlichen Sonntagen.

Im März soll endlich Euterpens Tempel am Kärnthnerthore wieder eröffnet werden, Barbaja aber mit seiner italienischen Gesellschaft erst im nächsten Herbste eintreffen. Dem Vernehmen nach schreiben die Herren Kreutzer, Gyrowetz und Kanne neue deutsche Opern, da diese Spectakel-Gattung, mit Ballets abwechselnd, die Sommermonate ausfüllen muss. Säuger und Sängerinnen herbey zu schaffen, da jetzt alles sich nach den vier Winden zerstreuet hat, dürfte selbst mit vollen, freygebigen Händen sehr schwer fallen. Freunde der modernen Musik freuen sich schon voraus, die Pasta und Meric-Lalande, so wie Meyerbeer's hochgefeyerten *Crociato* zu hören.

Zum Nachfolger des verstorbenen Hoforganisten Wortischeck ist der Chorregent an der Schotten-Kirche, Hr. Assmayer, ernannt worden.

Paris. Uebersicht der Monate October, November und December 1825. *Académie royale de musique.* Am 17. October: *Don Sanche,* Oper in einem Aufzuge; Musik von dem jungen Pianofortespieler Liszt. Wenn man bedenkt, welche Menge Partituren von Opern, zum Theil von den gefeyertesten Componisten, in den Bibliotheken jenes Theaters liegen, deren Aufführung man schon Jahre lang erwartet, so muss man sich wundern, dass die Administration den ersten Versuch eines Kindes allen diesen Werken vorzog. Doch das Urtheil eines Journalisten: dieser Knabe sey der Mozart unseres Zeitalters, hat, wie es scheint, jede andere Rücksicht hintangestellt, obschon man wusste, dass dieser Mozart noch keine Partitur zu schreiben im Stande sey. (Kreutzer hat ihm das Werkchen instrumentirt.) Man wollte das Wunderkind durchaus produciren, und statt auf einem kleinen Theater mit kleinen Sachen anzufangen, musste es sogleich in der grossen Oper auftreten. Kurz das Werk erschien und — fiel. Ref. selbst hat es nicht gehört, denn als er nach der dritten oder vierten Vorstellung sich vornahm, persönliche Bekanntschaft mit ihm zu machen, war es schon von der Bühne verschwunden.

Gluck's *Armida* ist, nach einer Reihe von Jahren, am 7. October wieder erschienen. Man hörte sie mit neuem Interesse, was in der gegenwärtigen musikalischen Periode bemerkenswerth ist.

Ref. hat in seinen Berichten über die hiesige grosse Oper noch nie der Ballets erwähnt, welche in ihrer Art wohl vollkommener zu nennen sind, als die Opern selbst. Die Administration thut ungemein viel für die Tanzkunst, und weit mehr, als für die Musik; daher die bekannte Rede, man müsse die Pariser grosse Oper mit den Augen hören. Dennoch musste Ref. diesen wichtigen Theil der Bühne seiner musikalischen Nichtigkeit wegen übergehen. Alle musikalischen Mittel werden in diesen Ballets auf's Gröbste gemissbraucht; fast nie enthalten sie eine wahre Tondichtung. Es scheint Regel geworden zu seyn, alte, zum Ueberdruss gehörte Lieder, Arien etc. darein zu verflechten, oder sie ganz daraus zusammenzusetzen. Es erscheint kein neues Ballet, wenn es nach dem Drama einer bekannten Oper gedichtet ist, ohne auch dessen ganze Partitur verpfuscht zu enthalten. So sind z. B. die drey letzterschienenen beschaffen: *Aline* (nach Berton's Oper); *Cendrillon* (nach Nicolo), und *Le page inconstant* (*Figaros Hochzeit*), nach Mozart. Wer kann sich des Unwillens enthalten, wenn er auf dieser Bühne Mozart'sche Musik zerrissen, gedehnt, versetzt, mit allen lärmenden Instrumenten überladen und getanzt statt gesungen hört. Schlimm genug, dass man diesen Unfug in den Ballets und Melodramen der Boulevardtheater mit anhören muss!

Théatre royal de l'Opéra comique. Die musikalische Neuigkeit, die Paris gegenwärtig am meisten beschäftigt, ist: *La Dame blanche,* komische Oper in drey Aufzügen, von Scribe, Musik von Boieldieu, deren erste Vorstellung am 10. October Statt hatte. Ohne den Gehalt dieses Werkes zu kennen, konnte man leicht voraussehen, welches seine Aufnahme seyn würde. Der Dichter sowohl als der Tonsetzer, denen noch keines ihrer Werke bis heute misslungen ist, sind die Lieblingsautoren des hiesigen Publikums geworden. Alles, was sie nun geben, ist unbedingt gut, und ist es hier um soviel mehr, da sie sich zum ersten Mal vereinigt haben. So war die Stimmung derer, für welche dieses Werk geschrieben war, ehe es noch gegeben wurde. Wie viele andere würden sich einer guten Aufnahme zu erfreuen haben, wenn ihnen ein so günstiges Vorurtheil entgegen gekommen wäre. Was man erwartete, erfolgte: die Oper gefiel. Da Ref. abgehalten war, den bisherigen Aufführungen derselben beyzuwohnen, so kann er vor der Hand nur die Urtheile Anderer darüber an-

führen. Diese sind getheilt. Viele rühmen die Oper ausserordentlich, Andere finden noch mancherley daran auszusetzen. Die meisten kommen darin überein, dass ihr Vor- und Nachruhm etwas grösser sey, als sie es verdiene, und fügen hinzu, Rossini's abnehmender Ruhm trage, weil die Franzosen immer ein Idol haben müssten, viel dazu bey, dieses Werk empor zu heben. Uebrigens wird diese Oper wohl auch bald auf deutsche Bühnen kommen.

Théatre royal de l'Odéon. Seit dem *Freyschütz* (*Robin des bois*), der bereits 150 Mal gegeben wurde, ist auf dieser Bühne kein bedeutendes Kassenstück erschienen. Weil hier keine neuen einheimischen Opern gegeben werden dürfen, so muss man sich mit übersetzten ausländischen Opern helfen. Rossini's *Donna del Lago* (*la dame du lac*) folgte dem *Freyschütz*, aber ohne Glück zu machen, was seinen Grund zum Theil darin haben mag, dass diese Oper auf der italienischen Bühne gleichzeitig und besser gegeben wird. Nach der *Donna del Lago* erschien *Preciosa*. Wir können nicht sagen, welchen Eindruck die Musik zu diesem Schauspiel hier machen würde, in dem das Stück an sich so missfiel, dass es nicht zu Ende gespielt werden konnte.

Théatre royal italien. Der Tenorist Rubini hat in der *Cenerentola* mit vollkommenem Beyfall debütirt. Mad. Schütz trat in der *Donna del Lago* auf; sie hat auch ziemlich gefallen, ist aber nicht wieder erschienen. *Il Crociato in Egitto* von Meyerbeer ist endlich (Ende October) hier gegeben worden. Bereits vor einem Jahre hatten die Proben dieser Oper angefangen; sie waren aber, man weiss nicht recht warum, immer wieder ausgesetzt worden; man möchte fast glauben, die Verzögerung sey absichtlich gewesen. Wir wollen durch diese Bemerkung eigentlich nicht behaupten, dass der Director jenes Theaters, Hr. Rossini, etwas dabey gesucht oder befürchtet habe: die Coulissenintriguen sind zu verwickelt, als dass die Wahrheit bis zu unseren Ohren kommen könnte. Kurz, die Oper erschien und erfreute sich des vollkommensten Beyfalls. Mad. Pasta wählte sie nach einigen Vorstellungen zu ihrem Benefice, und hatte Ursache, mit ihrer Wahl zufrieden zu seyn. Doch wurden die Aufführungen derselben bald durch die Abreise des Hrn. Dozelli und der Dem. Mombelli unterbrochen. Man wünscht recht sehr, die Oper wieder zu hören, und begreift nicht recht, warum diese beyden Rollen nicht schon wieder aus dem anwesenden Personal besetzt sind.

Das Schauspielhaus, worin die italienische Oper seit mehren Jahren spielt, fing an für sein Publikum zu klein zu werden: darum ward beschlossen, das grössere Theater Favart, welches die italienische Oper ursprünglich inne gehabt und nur aus Mangel an Zuschauern verlassen hatte, wieder zu neuem Gebrauche einzurichten. Rossini, als Director, musste nun, wie billig, bey der neuen inneren Einrichtung auch seine Stimme geben. Er verlangte (wiewohl die vorzüglichsten Opernhäuser in Italien noch viel grösser sind als das Theater Favart), dass man es etwas verkleinern möchte. Man gehorchte ihm, sowohl darin, als auch in Anderem, das Orchester betreffend. Dieses war in dem bis jetzt bewohnten Hause etwas unbequem, und besonders zu klein. Jeder hoffte nun in dem neuen ein grösseres und bequemeres zu finden, zumal, weil Platz genug dazu da war und weil Rossini, der, wie bekannt, den grossen Orchestern nicht unhold ist, der Einrichtung vorstand. Doch welch Erstaunen, als am 2. September die Wirkung der Musik darin versucht werden sollte! Man fand das Orchester nicht grösser, sondern noch kleiner und unbequemer, als das alte; mehre Instrumente konnten gar keinen Platz darin finden. Merkwürdiger Weise waren diese Instrumente: die Trompeten, Posaunen, Pauken, grosse und kleine Trommel, Becken, Triangel und Harfe — der Janitscharenmusik nicht zu gedenken. Dem Baumeister ist diess nicht zu verzeihen, und Rossini hat sich wenigstens gar zu sehr vergessen. Oder sollte sich der letztere aus freyem Entschluss und lobenswerthen Absichten diese Gränzen gesteckt haben? Wir können nich wissen, welche abermalige Neuerung er der Musik androht. Allein es scheint nicht aus diesen Ursachen geschehen zu seyn; denn als am 12. September die erste Vorstellung in dem neuen Saale Statt hatte, fand man das Orchester hinreichend erweitert, um die obgenannten Instrumente noch mit Mühe hinein zwängen zu können. Dabey hat die musikalische Welt immer noch den Gewinn, dass ihm, so lange es ihr Held mit dieser Bühne zu thun hat, keine abermalige Vermehrung der Orchester bevorsteht. Der neue Saal ist übrigens sehr schön und elegant, doch findet man, dass sich die Musik nicht so gut darin ausnimmt, wie in dem älteren. Die Feyerlichkeit, mit welcher seine Eröffnung vor sich ging, bestand in ein paar französischen Strophen, zum Lobe der königlichen Familie, die Rossini mit Aufwand aller Mittel,

welche Orchester und Gesang darbieten, in Musik gesetzt hatte. Dieses Gelegenheitsstück, welches im Entreacte aufgeführt ward, missfiel gänzlich, sowohl die Worte, als die Musik.

Am 8. October zum ersten Mal: *La Semiramide*, Musik von Rossini. Auf diese Oper war man sehr gespannt, zumal da Mad. Mainvielle-Fodor in ihr, nach ungefähr vierjähriger Abwesenheit, zum ersten Male wieder auftrat. Das Reich eines musikalischen Genre's, welches seit einigen Jahren zur Mode geworden war, scheint nunmehr, wenigstens hier, seinem Ende zu nahen. Die Aufnahme jener Oper zeigt diess deutlich; denn dieses Werk Rossini's ist, wiewohl keines seiner vorzüglichsten, doch gewiss immer einem *Turco in Italia*, einer *Italiana in Algeri*, einem *Inganno felice* etc. in seiner Art vorzuziehen, und doch haben diese, weil sie zu einer andern Zeit hier erschienen sind, eine günstigere Aufnahme erlebt; gewiss ist es, dass die *Semiramide*, wäre sie zwey Jahre früher hier gegeben worden, wenigstens einen eben so guten Empfang gefunden haben würde. Jetzt aber war ihre Aufnahme die kälteste, die wohl je einer Rossini'schen Oper hier widerfahren seyn mag. Wer hätte auch Geduld genug, sey er auch der wärmste Vertheidiger dieses Genre's, vier volle Stunden etwas anzuhören, das er, wenn auch in veränderter Gestalt, schon tausend Mal gehört hat? Da giebt es Ritornelle, die kein Ende nehmen; ewige Schlussformeln, Bettelcadenzen, die das Gehör zu vernichten drohen *), Duette, bey denen man, wenn man die erste so lang wie möglich ausgesponnene Phrase der einen Stimme gehört hat, die ganze folgende der andern Stimme schon auswendig weiss: da giebt es wiederum eine Art Trio oder Quatuor, die einige Canon nennen; mit diesen steht es noch schlimmer, als mit den Duetten: man bekommt da eine Phrase von 8, 12 oder 16 Takten erst von Einer Singstimme zu hören; dann wird sie ohne alle Veränderung, in demselben Tone, mit denselben Accorden, eben so viel mal wiederholt, als handelnde Personen da sind, und das in den interessantesten Situationen, wo die Handlung am schnellsten auf einander folgen sollte. Dieses geschieht nicht nur ohne Ausnahme in jeder Oper ganz auf dieselbe Art, sondern oft (wie in *Semiramide*) mehre Male in demselben Werke. Alle diese Formen haben nun, auch bey ihren eifrigsten Verehrern, den Reiz der Neuheit verloren, und ermüden sie endlich, trotz aller ihrer Anstrengung, sich zu unterhalten. Es ist wohl vorauszusetzen, dass bey der ersten Aufführung einer neuen Oper von Rossini, seine Anbeter einen grossen Theil, wo nicht die Mehrzahl, des Publikums ausmachen; und doch bleibt jetzt am Ende derselben, wenn Jedermann auf die Entscheidung gespannt ist, alles still: weder ein Zeichen des Beyfalls noch des Missfallens wird laut; und dieses ist wohl das schlimmste, was einem Kunstwerke widerfahren kann; Missbilligungsäusserung wäre noch vorzuziehen, denn diese kann wenigstens von Kabale herrühren.

*) Man möchte beynahe glauben, Rossini schreibe, statt den Schluss zu seinen Sätzen zu componiren, um Zeit und Papier zu ersparen, seinem Copisten an diesen Stellen bloss hin: siehe den *Tancred*, siehe den *Turco* etc.

Erwägt man, dass die *Semiramide*, welche allen Luxus der Vocal- und Instrumentalmusik beynahe erschöpft, so kalt aufgenommen wurde, während einen Tag zuvor Gluck's *Armida*, die bey weitem nicht diesen Vocal- und Instrumental-Pomp hat, wieder ausgezeichneten Beyfall erhielt, so muss man wohl daraus schliessen, dass das Reich des Modegenre's seinem Ende zu nahen beginnt.

Ref. ist weit entfernt, die ausgezeichneten Stücke, welche die *Semiramide* enthält, mit der Mehrzahl der geringeren zu verwerfen; denn auch in dieser Oper ist der geniale Componist nicht zu verkennen; allein das allgemeine Urtheil des hiesigen Publikums (die Mode) hat sich nun einmal gegen Rossini ausgesprochen, und so werden seine besseren Sachen gleich wenig geachtet, wie seine schlechtesten. Diess gilt vorzüglich von seinen neuesten Werken, und wird wohl auch das Schicksal seiner noch zu erwartenden seyn. Besonders zeichnen sich in dieser Hinsicht gewisse Journale aus, die ihn vor zwey Jahren noch bis in den Himmel erhoben und jetzt in den Staub niederziehn: eines zeigt förmlich Rossini's Tod an, ein anderes hält ihm eine Leichenrede, ein drittes giebt die Lebensbeschreibung des Verstorbenen, kurz man wetteifert in beissendem Spott gegen ihn, wie früher in seinem Lobe.

Noch bleibt uns ein Wort über Mad. Mainvielle-Fodor zu sagen. Ihr Wiedererscheinen machte allgemeines Aufsehen; aber sie entsprach dieser hohen Erwartung nicht ganz. Mad. Fodor steht nun in einem Alter, in welchem weder ihre Kunst noch ihre Stimme mehr gewinnen, wohl aber verlieren können. Paris hat sie in ihrer Blüthezeit beses-

sen, und ihre vierjährige Abwesenheit hatte die lebhafte Erinnerung an das, was sie ehemals leistete, nicht verlöscht. Man konnte sich also des Vergleichens nicht enthalten, und das Resultat war nicht zu ihrem Vortheile. Dazu mochte auch beytragen, dass sie vor und nach der ersten Vorstellung der *Semiramide*, und, wie es schien, auch während derselben von einer Unpässlichkeit befallen war, welche sie auch bis jetzt hinderte, wieder aufzutreten. Einige behaupten, der Fall der Oper habe viel zu dem ihrigen beygetragen; Andere meynen: der Einfluss sey wechselseitig gewesen.

Concerte. Das bedeutendste Concert des letzten Vierteljahres war in jeder Hinsicht das am 20. November, welches im Conservatorium von den Professoren und den ehemaligen und jetzigen Schülern dieses Institutes, zum Vortheile der in diesem Sommer abgebrannten Stadt Salines, gegeben wurde. Es enthielt folgendes; 1. Ouverture zu der Oper *Le jeune Henry* von Méhul; 2. Duo aus *Crescendo* von Cherubini, gesungen von Hrn. Ponchard und Levasseur; 3. Concert für Violoncell, geschrieben und gespielt von Hrn. Beaudiot; Arie, gesungen von Dem. Cinti; 5. Quintetto für Blasiustrumente von A. Reicha, gespielt von Hrn. Guillou, Vogt, Bonfil, Dauprat und Henry; 6. Arie aus *Les Abencerages* von Cherubini, gesungen von Hrn. Ponchard; 7. Notturno für Violine, componirt und gespielt von Hrn. Baillot; 8. Duo, gesungen von Dem. Cinti und Dorus; 9. Chor aus *La Blanche de Provence* von Cherubini; 10. Symphoniesatz. Alles wurde aufs vollkommenste ausgeführt und gab einen neuen glänzenden Beweis von dem ausserordentlichen Einflusse des Conservatoriums auf die französische Musik. — Zum Schluss noch einige

Anekdoten:

In einer Concertprobe zog ein Sänger fortwährend unter: der Director, dem es zu arg wurde, hielt endlich inne und rief, gegen das Orchester gewandt: Meine Herren, das ganze Orchester stimmt nicht; dann wandte er sich mit seiner Violine, als wollte er sie stimmen, zu dem Sänger, und bat ihn, gefälligst sein A anzugeben.

In Paris, wo fast über jeden Gegenstand Journale erscheinen, giebt es — seltsam genug — noch keines, das sich ausschliesslich mit Musik beschäftigt. Dagegen erlaubt sich aber jedes Blatt, sich ein wenig darein zu mischen, ohne jedoch einen eigenen musikalischen Redacteur dazu zu halten. Daher kommen nicht selten Ungereimtheiten zum Vorschein. Als der junge Liszt sich mit seiner freyen Phantasie öffentlich in Paris hatte hören lassen, liess sich ein Journalist also vernehmen: „Gestern haben wir die Wundererscheinung, den Mozart unsers Zeitalters gehört. Würde man je geglaubt haben, dass es ein Kind im Clavierspielen dahin bringen könne, mit Begleitung des Orchesters der grossen Oper zu phantasiren! Dieses Wunderkind that es zum Erstaunen aller Anwesenden.“ Liszt hatte nämlich, als er ein Hummel'sches Concert spielte, keine Noten vor sich liegen, weil er es auswendig konnte.

Das heutige Publikum verlangt alle musikalischen Werke im Klavierauszug zu haben. Ein Musikhändler einer französischen Provincialstadt, dem Reicha's letzterschienenes grosses Werk *über die höhere Tonsetzkunst* durch öffentliche Blätter oder Hörensagen bekannt worden war, schrieb an dessen Verleger in Paris, er möge ihm baldigst das neue Werk *für* Contrapunct, Canon und Fuge von Reicha, aber ja für's Fortepiano arrangirt, schicken.

Kurze Anzeige.

Thème Anglais, varié pour le Pianoforte — — par George Onslow. Oeuv. 28. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Ein kleines, vielleicht nicht in den letzten Jahren geschriebenes, aber sehr angenehmes und den geistvollen Verf. nicht verleugnendes Werkchen. Es ist einer Fürstin gewidmet und dem gemäss erfunden, angeordnet und ausgeführt: im Ganzen genommen, heiter und sanft, was den Ausdruck anlangt; nicht schwer zu fassen und zu spielen, aber in Hinsicht auf beydes keinesweges für Ungebildete oder in ihrer Musik nur Zeitvertreib Suchende. Die ernste Einleitung ist nur kurz, aber schön, das Thema gefällig und singbar; der Variationen sind acht, die letzte in eine Coda auslaufend. Sie verlangen, wie alle Compositionen dieses Verf.s, ein sehr nettes und delicates Spiel. Sie sind schön gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. N°. 6. 1826.

Nachrichten.

Genf, im December 1825. Wenn es unendlich wohlthuend ist, die Kunst in ihren Leistungen auf einer sehr hohen Stufe zu sehen, und in dem reinen Genusse derselben durch nichts gestört zu werden: so ist es gewiss nicht weniger erfreulich, ihre allmähliche Entwickelung und Vervollkommnung, ihren Sieg über eine Menge von Hindernissen und Vorurtheilen zu bemerken. Bietet jenes das erhebende Schauspiel des erreichten Zieles dar, so zeigt dieses das nicht minder anziehende Bild der menschlichen Kraftanstrengung und Zusammenwirkung. — Diese Gedanken drängten sich uns oft in dem Zeitraume auf, welcher seit der Einweihungsrede des verstorbenen Präsidenten der hiesigen Musikgesellschaft, des Hrn. Prof. Pictet, die Ref. in seinem letzten Berichte vom Jahre 1823 mittheilte, verflossen ist. Der edle Wunsch des leider zu früh verstorbenen Greises, der zwey Jahre lang durch seine unermüdete Thätigkeit, durch seine ächte Humanität, durch seinen bedeutenden Einfluss ungemein zum Flor jener Gesellschaft mitwirkte, wie herrlich ist er in Erfüllung gegangen! Es hat sich gezeigt, wie mannigfaltige und treffliche Elemente der Tonkunst in dieser Stadt zerstreut und daher fast unbeachtet lebten; jene Gesellschaft gewährte ihnen einen Vereinigungspunkt, und zum Erstaunen aller, die Genf in dieser Hinsicht früher gekannt hatten, wurde auf einmal ein Concert geschaffen, das gleichsam aus dem Nichts hervorzutreten schien. Zwey Winter hindurch hat die Gesellschaft in einer bedeutenden Anzahl von musikalischen Abenden und Concerten gezeigt, zu welchen schönen Hoffnungen sie jeden Freund der Musik berechtige. Im Winter 18¾ wurde alle 14 Tage eine *Soirée musicale* gegeben, welcher nur die Mitglieder beywohnen dürfen, und ausserdem vier Concerte, zu denen, auf Vorstellung der Mitglieder, auch Fremden der Zutritt gestattet wird. In jeder dieser Versammlungen wurden in zwey Theilen 10 Stücke gegeben. Man fing stets mit einer ganzen Symphonie von Haydn, Mozart oder Beethoven an, und wechselte dann mit Gesang- und Instrumentalmusik in Solo's und mehrstimmigen Sätzen ab. Die ausgezeichnetesten Sänger waren: Hr. Mulzer, ein Künstler aus Paris, der durch das Metall seiner sehr umfassenden Stimme und durch die ungemeine Leichtigkeit in Behandlung derselben, in Rossini'schen und anderen Stücken oft hohen Genuss gewährte; Hr. Verneuil, der früher beym Theater angestellt war und seit einiger Zeit hier als Musiklehrer lebt; seine ganz französische Musikbildung macht ihn besonders geschickt zum Vortrage französischer Arien aus den beliebtesten Opern, daher er auch den stehenden Artikel des französischen Gesanges übernommen hat; dann die Herren Prévost, Gallopin und Maurice, hiesige Dilettanten, von denen die ersten beyden durch ihren schönen, natürlichen Tenor besonders ansprachen, der letztere aber durch seinen angenehmen Bass und seine deutliche Aussprache nicht selten mehrstimmige Sachen hob. Unter den Frauen waren die Damen Maurice (jetzt Saladin), Beaumont, Lullin, Einnard, Peschier, Bréla, von denen die erste durch ihre ächt italienische Methode, durch graziöse Leichtigkeit und Lieblichkeit, wie Ref. sie kaum jemals bey einer Dilettantin gehört hat, die zweyte durch ihre vollendete Bildung und ihren feinen Geschmack, die dritte durh Kraft und Reinheit Aller Ohren und Herzen erfreute. Mad. Beaumont und Einnard entzückten mehre Male durch Notturno's von Blangini, welche von ihnen mit einer Zartheit und einem Einklange gesungen wurden, die nichts

zu wünschen übrig liessen. Fräulein Peschier stimmte oft durch ihren schönen Alt zu ernsteren, erhabneren Gefühlen. Dem. Brela berechtigte durch ihren kräftigen, metallreichen Ton zu den schönsten Erwartungen. Alle, obgleich nur Dilettanten, bewiesen eine Kunstfertigkeit und Sicherheit, die eben so sehr Bewunderung als Theilnahme erregte.

Man fand indess, dass die Aufführungen von 14 zu 14 Tagen bey der Menge neuer Sachen zu wenig Raum für die Einübung des natürlich noch schwankenden Orchesters gestatteten, und so wird denn seit vorigem Winter nur alle 3 Wochen eine *Soirée musicale* gegeben, so dass der erste Montag der Orchesterprobe, der zweyte der Gesangprobe, der dritte der Aufführung gewidmet ist. Diese Aenderung hatte die erfreulichste Wirkung; die Begleitung der Gesangstücke konnte mehr vervollkommnet, die Stärke mehr gemässigt und der Ausdruck überhaupt mehr berücksichtigt werden. An die Stelle des Hrn. Mülzer trat ein anderer Künstler, Hr. Legnani, der bey wenig Stimme doch durch seine gute Methode und die Grazie seines Vortrages den Mangel an Kraft wo nicht zu ersetzen, doch wenigstens angenehm zu verhüllen versteht. Ausser dieser herrlichen Gabe besitzt dieser Künstler eine so ausgezeichnete Virtuosität auf der Guitarre, dass er wohl den berühmtesten Künstlern auf diesem Instrumente nicht nachsteht. Das so schwache und dem Anschein nach so beschränkte Instrument verwandelt sich unter seinen Fingern und wird bald zur Harfe, bald zum Pianoforte. Mit unglaublicher Leichtigkeit und Nettigkeit macht er alle einfachen und Doppelläufer, Octavengänge, Triller etc. Dazu kommt, dass seine Composition immer tief gedacht, originell und lieblich ist, so dass selbst im Concertsaale sein Spiel den Athemzug der Zuhörer zu fesseln scheint. Auf der Violine behauptete immer der, zwar schon bejahrte, aber noch jugendlich feurige Hr. Hänsel, der seit einer langen Reihe von Jahren hier Musiklehrer ist, den ersten Rang. Die Kraft, Reinheit, Sicherheit und Fertigkeit seines Spiels setzt jedesmal in Erstaunen; er würde gewiss noch mehr zum Herzen sprechen, wenn er weniger verzierte. Nebst ihm erfreute Hr. Henri, ein Genfer Künstler, durch sein zartes und gefühlvolles Spiel, dem er nur bisweilen durch eine zu lang ausgesponnene Sentimentalität schadete. Vor allen aber gebührt unter den Instrumentalisten, die sich in Concerten und anderen Solo's hören liessen, Hrn. Niedermeyer, dem Sohne, der erste Rang. Dieser junge, eben so talentvolle als bescheidene Künstler, der bey Moscheles in Wien studirt, und dann in Neapel eine Oper componirt hat, spielte öfters zur grossen Freude der Gesellschaft auf dem Pianoforte Sachen von Field, seinem Lieblingscompositeur, von Moscheles, oder von seiner eignen Composition, mit einer Nettigkeit, Klarheit und mit einem Geschmacke, der eben so sehr dem Charakter des Instruments als dem Geiste der Zeit angemessen war. Ihm zunächst steht Mad. Henri, eine Genferin, die sich in Paris für Pianofortespiel und Harfe gebildet hat und sowohl im Hummel'schen Concerte (A moll), das sie mit Kraft und Präcision ausführte, als auch in mehren Harfenstücken, die sie mit ungemeiner Zartheit und Tiefe vortrug, verdienten Beyfall einerntete. Wir hatten vergangenen Sommer das Glück, jenes herrliche Werk von dem grossen Meister selbst in einem Concerte vortragen zu hören, mit dem er auf seiner Rückreise von Paris und Lyon unsere Stadt erfreute. So ungünstig auch die Jahreszeit für eine Versammlung im Concertsaale war, so fand sich doch ein bedeutendes Auditorium ein; Hummel fand hier, wie überall, allgemeine Bewunderung seiner hohen Meisterschaft. Um die hiesige Musikgesellschaft machte er sich durch manche gute Rathschläge verdient, unter andern zu einer zweckmässigeren Stellung des Orchesters. Man beschäftigte sich nämlich eben mit dem Bau eines Concertsaales. Ein Theil der Gesellschaft hatte ein Haus in der obern Stadt gekauft, um in demselben zwey Säle, einen für die Musik, den andern für den Tanz, einrichten zu lassen. Der Bau ist nunmehr vollendet, wenigstens so weit, dass bereits am 12. Dec. die erste *Soirée musicale* darin gegeben, und somit die Concerte der Gesellschaft für diesen Winter eröffnet werden konnten. Die Erbauung dieses schönen, höchst zweckmässig eingerichteten Saals macht eine neue Epoche in der Geschichte des Genfer Musikvereins. Es wird daher nicht uninteressant seyn, wenn Ref. hier eine kurze Beschreibung desselben hinzufügt. Der Saal ist 65 Fuss lang, 42 breit, 18 hoch. Er ist in Form einer Ellipse gebaut, deren Bogen durch Bretwände gebildet sind, welches zur Vermehrung der Resonanz ungemein beyträgt. Dem Eingange gegenüber erhebt sich das Orchester

von 3½ Fuss an allmählich höher; unten im Angesichte desselben, genau in der Mitte, steht das Pianoforte, vor demselben im Halbkreise die erste dirigirende Violine, das obligate Violoncello und der erste Contrebass, links die ersten Violinen, nach dem Concertmeister gewendet, rechts die zweyten in derselben Richtung, dann höher die Bratschen und Ripiencello's, noch höher die Blasinstrumente, am höchsten die Pauken, zu beyden Seiten die 4 Contrabässe, alle gegen die Zuhörer gewendet. Es sind im Ganzen 83 Instrumentalisten, unter welchen 12 Künstler von Beruf, die übrigen Dilettanten, nämlich 36 Violinen, 10 Cello's, 5 Contrabässe, 12 Bratschen, 4 Clarinetten, 4 Fagotts, 2 Flöten, 1 Piccolflöte, 2 Hoboen, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken. Der Chor besteht aus 70 weiblichen und 50 Männerstimmen: für diese ist auf der untersten Stufe des Orchesters, zu beyden Seiten des Pianofortes, Raum gelassen worden. Die Sitze der Zuhörer erheben sich ebenfalls allmählich, doch bey weitem nicht in dem Maasse, wie das Orchester, so dass man beym Eintritt eine Stufe steigen muss, und sie sind alle gegen das Orchester gerichtet; in der Mitte ist ein gerader, zu beyden Seiten ein Bogengang. Der Saal kann an 600 Personen fassen; wirklich sind auch schon 522 Mitglieder, sowohl wirkliche (membres effectifs), die das erste Jahr 2 Karolin und die folgenden 1 Karolin bezahlen, als Ehrenmitglieder, die im Orchester spielen, oder im Chore singen, Abonnés, d. h. Fremde, die ungefähr 7½ Thlr. entrichten, und Dames souscrivantes, die das erste Jahr eben so viel, die folgenden nur die Hälfte steuern. Alle Billets sind durchaus persönlich und müssen jedesmal am Eingange vorgezeigt werden. Vor dem Eingange ist neben dem Eintrittssaale ein recht artig meublirtes Zimmer, wo Erfrischungen gereicht werden. Zu beyden Seiten der Eintrittsthüre ist eine doppelte Loge, die 36 Personen fassen kann. Zur Heizung des Saales sind überall in der Mauer Wärmeleiter angebracht, welche die aus einem im Erdgeschosse befindlichen Ofen ausströmende Wärme durch Oeffnungen (bouches de chaleur), die vermittelst eiserner Schieber auf- und zugemacht werden können, in alle Theile des Saales ausströmen lassen und die angenehmste Temperatur verbreiten. Der Saal ist im zweyten Stocke; im ersten wird der Tanzsaal eingerichtet. Im Erdgeschosse hat die Musikgesellschaft noch drey Zimmer, welche zur Aufstellung der Bibliothek und Musikaliensammlung, zu Quartett- und Chorproben mit Pianofortebegleitung benutzt werden.

In der ersten *Soirée* am 12ten wurde gegeben: im ersten Theile: 1. Militair-Symphonie von Haydn, allerdings, besonders der letzte Satz, eine schwere Aufgabe für eine sich erst einspielende Gesellschaft, besonders in dem schnellen Tempo, in welchem sie genommen wurde. Manches wurde daher nicht präcis gegeben, und bisweilen schwankte der Takt; 2. Arie von Zingarelli (Ombra adorata), gesungen von der obengenannten Mad. Lullin mit einer Kraft und Einfachheit, die eben so ergreifend, als dem Charakter des Stückes angemessen war; 3. Variationen für die Violine von Lafont, gespielt von Hrn. Häusel mit seiner gewohnten Kraft und Fertigkeit; 4. Duett aus *Moses* von Rossini, gesungen von den Herren Legnani und Duval, von ersterem mit aller Bedeutsamkeit und Grazie des italienischen Vortrags, von letzterem, dem Sohne des in *Kückelchen's Leben* genannten Hrn. Duval, mit Sicherheit und Kraft; 5. Chor aus *Joseph in Aegypten*, (Gebet um Segen für die Fluren). Zweyter Theil: 1. Ouverture aus der *Vestalin*, worin die Hörner, wie oft, den Eindruck des herrlichen Werkes, besonders im Adagio, durch ihre Unsicherheit schwächten; 2. Duett aus *Armida* von Pavesi, gesungen von Hrn. Legnani und Hrn. Ribiolet, einem Genfer Kaufmann, der eine recht angenehme Tenorstimme besitzt; 3. Arie aus *Tamerlan*, von Hrn. Hay, einem der besten Tenoristen hiesiger Stadt, sehr brav gesungen, leider vom Orchester nicht in gleicher Maasse unterstützt; 4. Notturno fur 2 Tenöre, von Hrn. Legnani und Ribiolet mit einer Zartheit und einem Gefühl vorgetragen, die alles so hinrissen, dass man die Wiederholung verlangte. Hr. Legnani, der dieses liebliche Gesangstück auf der Guitarre trefflich begleitet hatte, spielte nun auf diesem Instrumente von ihm selbst componirte Variationen mit einer solchen Fertigkeit und Mannigfaltigkeit, dass er sich selbst zu übertreffen schien. Einleitung und Coda waren höchst angemessen und effectvoll. Dieses Spiel zeigte abermals, dass selbst das undankbarste Instrument bey einer hohen Virtuosität des Spieles grosse Wirkung machen kann. Ein allerliebstes Quintett aus *Papirio* von Guglielmi, das von lauter hiesigen Dilettanten recht genau und harmonisch gesungen wurde, machte den Schluss des Concertes. Diese erste

Aufführung bewährte aufs Neue, wie wichtig ein geräumiges und angemessenes Local für die Wirkung der Musik ist. Vorher in einem niedrigen, durch Bogenpfeiler verengten Saal im Erdgeschosse des Museums (Hôtel du Musée) eingefangen, war der Ton, selbst der besten und metallreichsten Stimme, so wie des kunstvollsten Spiels, oft nur von schwacher Wirkung. Wie entwickelte sich dagegen in dem neuen Saale Alles zu einem klangreichen Ganzen, und wie erhob diess auch jeden Spieler und Sänger. Neue Hoffnungen für die Zukunft gingen aus dieser ersten Darstellung hervor, und die Aussicht auf das helvetische Concert, welches diessmal in Genf Statt finden soll, belebt nun den Eifer für Musik noch mehr und wird Alles immer mehr zu einem schönen Ganzen verbinden. Dank sey es den verständigen und kräftigen Bemühungen der Direction, der patriotischen Aufopferung der Gesellschaft, der thätigen Theilnahme der ersten Familien dieser Stadt! Bey fortdauerndem Eifer, bey weiser und kräftiger Leitung, und bey der regen Theilnahme des hiesigen so gebildeten und so wohlhabenden Publikums kann es nicht fehlen, die Musik wird sich nach und nach in einer Stadt festsetzen und einheimisch werden, der es bisher nur an der Gunst Euterpens fehlte, um in vollem Sinne des Wortes eine Musenstadt zu seyn.

Frankfurt am Main, im Januar 1826. Auf ihrer Rückreise von Paris, im Nov. v. J. erfreute Mad. Milder Hauptmann uns mit mehren Gastrollen, in denen sie den alten Ruhm ihrer noch immer klangvollen und herrlichen Stimme aufs Neue bewährte. Freylich wollten strenge Richter bemerken, dass sie, namentlich in der Partie der Astasia im *Axur*, auffallend detonirt habe; allein dieser Flecken mag wohl nur einzelnen Tönen eigen gewesen seyn, während die Reinheit und Glokkenfülle anderer, die Ausdauer bey Fermaten und das vortreffliche Portamento ihren vollen Anspruch auf Anerkennung geltend machten. Am liebsten hätten wir Mad. Milder Hauptmann in Gluckschen Opern gehört, welche der einfachen und edeln Würde ihres Gesanges so ganz entsprechen; doch müssen besondere Umstände veranlasst haben, dass während ihrer Anwesenheit *die Iphigenia in Aulis* zwar gegeben, aber die Rolle der Iphigenia nicht durch sie, sondern durch eine hiesige junge Sängerin, deren glückliche Anlagen erst die Zukunft weiter ausbilden muss, ausgeführt wurde. Mit ihr trat zum öfteren Hr. Forti von Wien auf, dessen fortgesetztes Gastspiel im Allgemeinen grossen Beyfall erhielt. Seine Bassstimme ist weder von grossem Umfange, noch besonderem Metallklange, allein er versteht diese Mängel durch eine angemessene, höchst lebendige Declamation in seinem Vortrage zu ersetzen, so dass sie in den Partieen des *Don Juan*, *Figaro*, *Faust* — in der letzten mit Ausnahme der grossen Arie im ersten Akte — völlig zureichend erscheint. Noch mehr weiss Hr. Forti die Zuschauer durch ein stets reges und ansprechendes Spiel zu gewinnen. Auf Begehren musste er die Rolle des Faust wieder geben: den zahlreichen hiesigen Freunden der Spohr'schen Muse eine willkommene Gelegenheit, die so tief gedachte wie genial geschaffene Musik dieser Oper aufs Neue zu bewundern. Ueberhaupt werden jedoch die Spohr'schen Opern hier seltener auf der Bühne dargestellt, als das Publikum es zu wünschen scheint: die empfindungsreiche *Jessonda* hörten wir nur wenige Male, und diese wenigen Male keinesweges auf eine das Werk ehrende und dem Kenner genügende Weise. Die Tempi wurden übereilt oder geschleppt, die Eigenthümlichkeiten des Ausdruckes kaum beachtet und gewürdigt. — Jene Gäste fanden bey den Mitgliedern unseres Opernpersonals die beste Unterstützung. Dem. Hauss, welche erste Partieen singt, hat seit ihrem Hierseyn an geschmackvollem Vortrage, Sicherheit in den Passagen und Biegsamkeit ihrer klangvollen und umfangreichen Stimme ungemein gewonnen. Ref. hörte sie unter anderm die schwierige Rolle der Donna Anna mit einer Wahrheit des Gefühls, Sicherheit und Ausdauer vortragen, welche nichts zu wünschen übrig liessen. Dem. Heinefetter die jüngere kam vor ungefähr zwey Jahren als Choristin hierher. In dieser Zeit hat sich mit ihrer körperlichen Schönheit ihr Talent auf eine wahrhaft glänzende Weise entwickelt, sie ist aus einer unbeachteten Chorsängerin eine Nebenbuhlerin der Dem. Hauss geworden. Ihre Stimme ist frischer und voller, als die jener Sängerin, obgleich noch nicht so gebildet. Sie überwindet grosse Schwierigkeiten, sie befreundet sich mit den Feinheiten eines edeln Vortrags und ist überhaupt eine so anmuthige Erscheinung auf der Bühne, dass sie — zu gut für uns wurde und, wie es heisst, bey einer vor Kurzem stattgehabten Anwesenheit des Hrn. Kapellmeisters Spohr, von diesem mit einem sehr

ansehnlichem Gehalte für die Casseler Bühne engagirt worden ist. Dem. Bamberger ist noch immer der Liebling des Publikums. Was sie singt, trägt den Stempel der Anmuth und Zierlichkeit; dabey ist ihr Spiel durchdacht und voll Leben. Schwerlich giebt es in Deutschland eine Sängerin, die ihr in der Rolle der Zerline — gewiss keiner geringen Aufgabe — an die Seite gesetzt werden dürfte. Auch sie werden wir verlieren, da sie, dem allgemeinen Gerüchte nach, einen Privatmann heyrathet und die Bühne für immer verlässt. An Hrn. Nieser besitzen wir einen vorzüglichen Tenoristen. Er weiss jede, auch die feinste Schattirung eines Gesangstückes auf eine edle und geschmackvolle Weise hervorzuheben, seine Stimme ist klingend, wenn auch nicht stark, seine Passagen sind rund und deutlich. Hr. Grösser, der ebenfalls in ersten und zweyten Tenorpartieen schätzbar war, dessen Vielseitigkeit der Direction höchst willkommen und nützlich seyn musste, hat uns vor Kurzem plötzlich verlassen; es ist noch nicht völlig klar, ob auf fremden oder auf eigenen Antrieb? Dem. Heinefetter, Dem. Bamberger und Hr. Grösser — noch drey solcher Verluste, und unsere Oper hat nichts mehr zu verlieren! — Der treffliche Bassist Hr. Dobler erhält sich fortwährend in der Gunst des Publikums. Er ist ein lebendiges Beyspiel, dass eine ächte, volltönende Bruststimme, bey einem einfachen, doch gebildeten Vortrag, immer geachtet bleibt, während der Tausendkünstler in Verzierungen, der Luftspringer im Falset, bald die Zuhörer ermüdet und kalt lässt. Als zweyter Bassist und Bass-Bouffon verdient Hr. Hassel den Beyfall, den er bey jedem Auftreten erhält. Er ist ein tüchtiger Musiker und, was bey Komikern in der Oper nicht oft gefunden wird, ein guter Sänger mit einer wohlklingenden Stimme, die nach einer gründlichen Methode ausgebildet worden ist. Neu engagirt ist Hr. Tourny, ein nicht eben starker, aber angenehmer Tenor. Vor den vielen (wässerigen) französischen Opern, die uns in den letzten Jahren aufgedrungen worden sind, zeichnet sich Aubert's *Concert am Hofe*, durch tiefere dramatische Bedeutung, durch frische Anmuth der Melodieen und Gründlichkeit des Satzes vortheilhaft aus. Auch ist der Stoff glücklich erfunden und geistreich ausgeführt. In der Person des Signor Astucio erscheint ein ränkevoller Kapellmeister, der aus dem Leben gegriffen ist. Leider reifen solche Früchte nicht bloss unter italienischem Himmel!

Soviel von unserer Oper! Eine Uebersicht der Concerte mag in chronologischer Ordnung folgen. Am 7. November: Concert des königl. preuss. Musikdirectors und ersten Kapellmeisters der grossen Oper und Hofkapelle, Hrn. Carl Möser. Die glänzende Weise, in der Hr. Möser die Violine behandelt, ist schon längst mit verdienter Achtung anerkannt worden. Wir vermissen zwar in seinem Spiele die grossartige Einheit eines Spohr, die besonnene Würde eines Rhode, die Proteus-Mannigfaltigkeit eines Maurer; aber immer bleibt seine Bogenführung edel und gehalten, sein Ton klingend und angenehm, sein Vortrag feurig und brillant, seine Fertigkeit Siegerin im Kampfe mit ungewöhnlichen Schwierigkeiten. Er spielte das verhängnissvolle Violinconcert von L. Maurer, zu dem er ein eigenes Adagio und einige Veränderungen hinzugefügt haben soll, und welches dem grossen Alexander Boucher in Paris — wer kennt nicht das Männlein? — Gelegenheit gab, gegen eine Windmühle zu fechten. Ausserdem trug Hr. Möser noch ein Adagio und Rondo brillant von Mayseder, dessen Compositionen seinem Style besonders zuzusagen scheinen, und zum Schlusse mit Hrn. Musikdirector Guhr ein Doppelconcert von Dupuy vor. Am 21. November: Concert und Declamatorium zum Vortheile der nach vieljähriger Dienstzeit pensionirten Theatersängerin Mad. H. Urspruch. Zur Eröffnung des Abends wurde die Ouverture zu Hrn. Guhr's nun längst schon vom Repertoire der hiesigen Bühne verschwundener Oper *Siegmar* gegeben. Dem. Hauss entfaltete in einer Arie aus derselben Oper die ganze Gewandtheit ihrer gebildeten Stimme und alle Vorzüge eines geschmackvollen Vortrags. Dann spielte Hr. Ph. Faubel Variationen für die Clarinette von Bärmann mit gutem Tone, Fertigkeit, Sicherheit und Ausdruck. Eine von Hrn. Nieser vortrefflich gesungene Arie aus Spohr's *Jessonda* machte den Beschluss des ersten Theils. Der zweyte Theil begann mit Spontini's Ouverture zu *Olimpia*. Dieses Musikstück macht jedenfalls viel Lärmen in der Welt und damit scheint heutiges Tages allerdings schon viel gewonnen! Hierauf sang Hr. Tourny eine Romanze von Méhul, rein und mit Ausdruck. Ihm folgte Hr. E. A. Schmitt der jüngere, im Vortrage einer Scene für die Oboe von Eugen Thurner. Ein trauriges Geschick hat den grossen Künstler, der dieses eben so anmuthige, wie geniale Tonstück geschaffen, aus seiner ruhmvollen Laufbahn gerissen. An Grossartigkeit des Vortrages, an Fülle und Kraft

des Tones; an Fertigkeit, welche jede Schwierigkeit spielend überwand und gleichsam einen pikanten Scherz mit den gefährlichsten Passagen trieb, hat Eugen Thurner auf der Oboe wohl nie seines Gleichen gehabt; und wenn Le Brün im Schmelze des Adagio ihn vielleicht übertraf, so erreichte er doch nie jene vorherrschende hohe Würde des Vortrags. Unter den Oboisten der gegenwärtigen Zeit nimmt Hr. Schmitt der jüngere eine ausgezeichnete Stelle ein; wir wünschten dem jungen Manne nur Gelegenheit, sein bedeutendes Talent auf Reisen zu der poetisch künstlerischen Reife zu bringen, die nur aus eigener Anschauung und Erkenntniss des besten Vorhandenen in allen bedeutenden Kunstarten hervorgehen kann. Hier könnten unsere reichen Kunstbeschützer ein gutes und reiche Zinsen tragendes Werk thun! Was der Künstler von Natur und durch Fleiss haben kann, besitzt Hr. E. A. Schmitt. Er ist in einem zureichenden Maasse Herr seines schwierigen Instruments, er hat einen schönen und biegsamen Ton, eine angenehme Weise des Vortrags: genug, er ist unter den jetzigen guten Oboisten, die leider bald zu überzählen sind, einer der besseren. Einer grossen Arie aus Haydn's *Schöpfung* entsprach Hrn. Doblers einfach edler Vortrag vollkommen. Am 25. November: Concert, zum Benefiz der Mad. Schmitt, Wittwe des ehemaligen hiesigen Theatermusikdirectors. Ref. war abgehalten, dieser Kunstleistung beyzuwohnen. Am 25. December: Concert, zum Vortheil des Hrn. Musikdirectors Gubr. Von einem verstärkten Personale wurde Haydn's *Schöpfung*, allen hiesigen Musikfreunden immer willkommen, aufgeführt. Die Solopartieen wurden von den Herren Grösser, Nieser, Dobler und Tourny und von den Demoiselles Hauss, Heinefetter der jüngern und den beyden Schwestern Dem. Bamberger, vorgetragen. So vorzüglich auch diese Künstler und Künstlerinnen sämmtlich ihre Aufgaben lösten, so schien es doch ein arger Verstoss gegen die dramatische Form des Oratoriums, dass eine und dieselbe Partie von mehren Personen, wie z. B. die des Uriel, von den drey ersten obengenannten Sängern und die des Gabriel von den zwey Demoiselles Bamberger und Dem. Hauss gesungen wurde. Damit nun aber über dieser künstlerischen Darstellung nicht vergessen würde, wie weit heute zu Tage die Instrumental-Praxis sich ausgebildet habe, so hatte der Hr. Concertgeber veranstaltet, dass zwischen der ersten und zweyten Abtheilung ein zwölfjähriger Knabe, Heinrich Wollff, eine der jetzt so häufigen frühreifen Treibhauspflanzen der Kunst, mit einem Violinconcerte, und Hr. Moritz Ganz von Mainz mit einem Violoncellconcertino auftraten. Der Knabe leistete, was sich von einem Manne nur erwarten liess. Die irdischen Schätze der Mechanik hat er bereits gehoben; die himmlischen der Phantasie und des Gemüthes bringt vielleicht die Zukunft. Hr. Ganz ist ein Violoncellist, der seiner ungemeinen und von aller Anstrengung freyen Fertigkeit, seiner gewandten Bogenführung und seines lieblichen, dabey pikanten Vortrags wegen alle Beachtung verdient. Uebrigens fehlt auch ihm, wie so manchem hochberühmten Violoncellspieler, der ächte die Seele wunderbar durchbebende Tenorton, dessen sich Ref. noch aus dem Spiele des grossen Düport und des jüngern Fenzi erinnert. Auch Bohrer hat eine Ahnung davon. Am 30. December: Concert des *Cäcilienvereins* unter Leitung des Hrn. Schelble. Sechsstimmiges *Gloria* von Palestrina; Duett aus Pergolese's *Stabat mater;* Achtstimmiges *Crucifixus* von Lotti; Duett von Sebastian Bach; Motette von ebendemselben; *Kyrie* von Felix Mendelssohn Bartholdy; Duett von Cherubini; *der 90ste Psalm,* für zwey Chöre gesetzt von Andreas Romberg; *der 116ste Psalm,* für eine Solostimme, von Stadler; Chor von Mozart. Ein Wettstreit der alten und der neuen Zeit! Welche die Siegerin blieb? Ref. mag nicht entscheiden; aber das Fortschreiten des menschlichen Geistes auch in dieser Sphäre scheint ihm, trotz mancher Irrwege einer nur den Sinnen schmeichelnden Kunst und mancher rigoristischen Eiferer, so unleugbar, dass ihn keine noch so künstliche und sophistische Demonstration vom Gegentheile überzeugen könnte. Die genannten Compositionen wurden von dem nur aus Dilettanten bestehenden Vereine vortrefflich ausgeführt. Die Chöre besonders liessen nichts zu wünschen übrig. Am 6. Jan. 1826: Concert des Hrn. Femy. Den Anfang machte eine Symphonie des Concertgebers: tief gedacht, originell erfunden und gründlich gesetzt. Hier ist es nicht auf Betäubung oder Kitzel des Gehörs abgesehen; Hr. Femy weiss die Hauptgedanken an ihren rechten Platz zu stellen, sie gut zu verbinden und in künstlichen Zusammenstellungen tüchtig durchzuführen. Sein bedeutendes Compositionstalent bewährte sich ferner in einzelnen Musikstücken aus einer von ihm componirten Oper, *der Raugraf,* mit welchen der grösste

Theil des Abends ausgefüllt wurde. Die Herren Nieser und Dobler und die beyden Demoiselles Heinefetter trugen diese vor. Hr. Femy ist ohne Zweifel ein höchst beachtenswerther Tonsetzer, der nicht an dem herrschenden Melodieenmangel leidet und welchem die Wissenschaft des Satzes in ihrem ganzen Umfange zu Gebote steht; ob aber seine Musik auch wahrhaft dramatisch sey, lässt sich erst entscheiden, wenn wir jene Oper auf der Bühne gehört haben werden, was sehr zu wünschen wäre, da keinesfalls etwas Schlechtes oder Mittelmässiges zu Tage kommen würde und an nur einigermaassen guten, neuen deutschen Opern eben kein Ueberfluss ist. Als Violinist trat Hr. Femy nur mit Einem Tonstücke auf, er scheint, im Vergleich mit seiner früheren Virtuosität, sein Instrument vernachlässigt zu haben.

Ausser den angeführten Aufführungen wurden in den Versammlungen des Museums, der bestehenden Einrichtung nach, immer grössere oder kleinere Musikwerke gegeben. Die öffentlichen Prüfungen des musikalischen Instituts (für den Pianoforte-Unterricht) der Herren Baldenecker und Suppus zeugten von dem Fleiss und Eifer dieser Lehrer.

Unter den hiesigen Musikhandlungen ist die A. Fischer'sche die einzige, welche sich durch eigene Verlagsunternehmungen auszeichnet. Der betriebsame Besitzer hat bereits manchen bedeutenden Artikel geliefert, und von seiner verständigen Thätigkeit ist zu erwarten, dass er hierbey nicht stehn bleiben werde.

Berlin. Uebersicht des Januar. Die königl. Schauspieler gaben nur Eine Neuigkeit, am 17ten: *Der schönste Tag des Lebens*, Singspiel in zwey Abtheilungen, mit Tanz, nach Scribe bearbeitet; Musik von C. Blum. Der Inhalt ist aus französischen Berichten schon bekannt: Der Generaleinnehmer Bonnemain (Hr. Blume) wird an seinem Hochzeittage von seinen Schwiegerältern (Hr. Gern, Mad. Eunike), seiner Braut (Dem. Bauer), dem Geliebten (Hr. Stümer) seiner Schwägerin (Dem. Reinwald) und einem Verwandten seiner Braut (Mad. Unzelmann) bass geplagt, bis sich alles zur vollkommenen Zufriedenheit aufklärt. Die Musik ist fliessend und melodisch, im leichten französischen Opernstyle. Besonders gefielen: Bonnemains Arie: Jetzt die Visite bey der Tante etc; das Duett von Frau v. André (Mad. Eunike) und Antonine (Dem. Bauer): Nun stell' dich in Ordnung etc; das Duett der beyden Schwestern: Trennte von dir mich die Ferne etc. und: Ein glänzender Zirkel wird stets mich umgeben etc; im zweyten Akte: Friedrichs (Hr. Stümer) Arie: Kaum erhielt ich die traurige Kunde etc. Die Allemande und Gavotte wurden von Hrn. Hoguet, Dem. Gasperini und Mad. Hoguet-Vestris ausgeführt. — Das seit dem 9ten begonnene Carneval hat uns nur ältere Opern gebracht, und verspricht auch für die wenigen übrigen Vorstellungen nichts Neues. Bisher sahen wir Gluck's *Armida* und *Alceste*, Spontini's *Cortez*, *Nurmahal* und *Olimpia*, Weber's *Euryanthe* und Spohr's *Jessonda*. Hr. Detroit vom Theater zu Düsseldorf hat am 12ten in Drieberg's *Sänger und Schneider* den Meister Stracks noch einmal gegeben. Von den Zwischenspielen verdienen Auszeichnung Hr. Wilh. Anemüller aus Dresden, der am 6ten eine Phantasie für Flöte von Berbiguier mit gutem Ansatz und nicht gewöhnlicher Fertigkeit ausführte und der ehemalige königl. Kammermusikus Hr. Detroit, der am 15ten den Alexandermarsch mit Variationen von Moscheles auf dem Pianoforte mit Beyfall vortrug.

Das königstädtische Theater begann am 1sten das neue Jahr mit einem Prolog von C. v. Holtei. Dann folgten: *Der Fiaker als Marquis*, worin Hr. Schmelka als Fiaker excellirte, und zum ersten Male: *Der Neujahrstag der armen Leute*, lokale Gelegenheitsposse in einem Akte, als Vaudeville behandelt und mit bekannten Volksmelodieen versehen von L. Angely. Der Geist der Angely'schen Poesie ist schon bekannt, und wenn Ref. noch die Scene andeutet, die Wohnung der Mutter Pletzen, einer armen Obsthändlerin in der Fischerstrasse (von Hrn. Rösike nach dem Leben vorgestellt) und einige andere Personen nennt: ihre Nichte Wise (hiesigen Orts aus Luise verstümmelt, von Dem. Cath. Eunike trefflich dargestellt), ihr Schwiegersohn der Sackfieder (d. i. Sackführer oder Sackträger), Hans Mehl (Hr. Genée), der Conditorgeselle Zimperlich (Hr. Angely), Musje Schinken aus Penkuhn (Hr. Beckmann), der kleine Lude (d. i. Ludwig, von der kleinen niedlichen Dem. Lida Müller gut gegeben), so haben die Leser den Umriss des Stücks. Von den Liedern gefielen besonders: Der Mutter Pletzen Lieder: Das alte Jahr etc. nach der Melodie: Das neue Lied etc, und: Man seht (nach

hiesiger Volkssprache für sieht) bey Müh und Plage etc. nach der Melodie: Bald kommt die frohe Stunde etc; das Terzett von Pletzen, Mehl und Wise: Nu adjes herzliebste Schwester etc. nach der Melodie: Nu adjes geliebter Vater etc; Wisens Lied: Was liegt mir an en jrossen rothen Umschlagetuch etc. nach der Melodie: Steh nur auf du Schweizerbu etc, das wiederholt werden musste. Am 4ten: *Dover und Calais* oder *Partie und Revenge*, Vaudeville in zwey Akten, nach Théaulon frey bearbeitet und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Es ward gut gegeben und gefiel auch bey Wiederholungen; Hr. Angely gab den Franzosen Florville, Hr. Schmelka den Baronet Belton, Dem. Holzbecher seine Gemahlin Liddy, Dem. Schmidt die Gastwirthin in Calais etc. Den 27sten gab das Theater zur Feyer von Mozarts Geburtstage, nach einem von Hrn. A. v. Maltitz gedichteten und von Hrn. Meyer gesprochenem Prolog: *Mozarts Geburt*, ein Phantasiegebilde: Mozarts *Mädchentreue* (*Cosi fan tutte*), von dessen trefflicher Darstellung schon früher die Rede war. In einer am 22sten gehaltenen Generalversammlung der Actionnärs dieses Theaters wurde an die Stelle der bisherigen Direction ein Comité von 7 Actionnärs provisorisch auf 3 Monate gewählt, und die technische Leitung Hrn. Bethmann, ehemals Mitgliede des königl. Theaters, übertragen.

Concerte gaben in diesem Monat: Am 5ten: Der königl. Sänger Hr. Sieber. Er sang Mozarts Arie: Mentre ti lascio o figlia, und eine Arie von Rossini, so wie mit Dem. Henr. Sontag das Duett aus Rossini's *Barbier von Sevilla;* auch trug die gefeyerte Sängerin auf vieles Begehren die in ihrem Concerte gesungenen Variationen von Rode mit dem grössten Beyfall ihrer zahlreichen Verehrer vor. Am 12ten: der achtjährige Joseph Krogulski aus Polen. Er spielte mit Beyfall das erste Allegro aus Hummels Pianofortconcert, A moll; das erste Allegro aus Ries Pianofortecconcert, Cis moll, und ein Potpourri über polnische Nationallieder, besonders für den talentvollen Knaben vom Musikdirector Kurpinski in Warschau componirt. Am 24sten der schon vorher erwähnte Hr. Anemüller, welcher ein Flötenconcert von Berbiguier, Variationen und mit seinem Bruder ein Divertissement für Flöte und Guitarre vortrug.

Am 5ten nahmen endlich auch Mösers Abonnementsquartetten ihren Anfang, in denen die trefflichen Quartetten von Mozart, Beethoven und Haydn von den Herren Möser, Ries, Lenz und Krauz vortrefflich vorgetragen werden.

Am 12ten starb im 50sten Lebensjahre Hr. Joh. Heinr. Grothe, ein Zögling und seit 1825 Lehrer der hiesigen Blindenanstalt, in der er die Logier'sche Lehrart zuerst auf Blinde anwandte.

Kurze Anzeige.

Valses pour le Pianoforte, par J. E. Horžalka. Vienne, chez Artaria. (Pr. 36 Xr. C. M.)

Die Wiener Walzer haben von jeher den Ruf gehabt, frisch in der Erfindung und pikant in der Ausführung zu seyn, und behaupten ihn noch; von den zwölf Nummern dieser neuen Tänze werden nur wenige ihn nicht bewähren; mehre sind ausgezeichnet gut, bis auf Manches in der Harmonie.

Ueber die musikalische Beylage, No. 1.

Die Breitkopf- und Härtel'sche Musikalienhandlung ist im Besitz verschiedener noch ungedruckter Compositionen Sebastian Bachs, und zwar noch von den Zeiten des Meisters und ihrer Vorfahren her, mit denen jener, an einem Orte lebend, in naher Verbindung stand. Es sind auch Präludien und Fugen für Klavier oder Orgel darunter. Das jetzt so lebhaft sich erneuende Interesse an dergleichen Arbeiten des grossen Mannes veranlasst jene Handlung, von Zeit zu Zeit ein solches Stück dieser *musikalischen Zeitung* als Beylage anzufügen; und sie macht den Anfang hier mit einer Fuge, die nicht Wenigen um so willkommener seyn dürfte, da sie, ihrem Gehalte unbeschadet, viel leichter zu fassen und auszuführen ist, als bey weitem die meisten desselben Meisters.
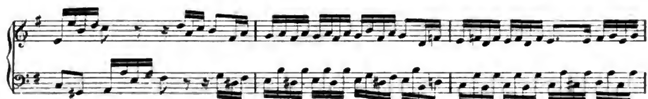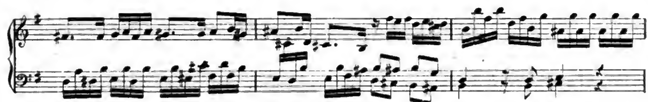
d. Red.
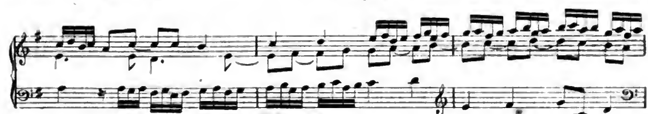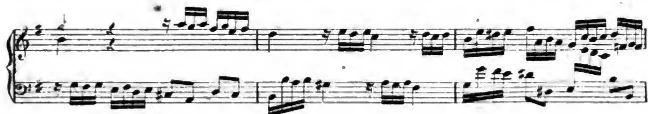
(Hierzu die musikalische Beylage No. I. und das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

№ 1 Beilage zur allgem. musikal. Zeitung. 1826 № 6.

Fuge von J. S. Bach.








INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № II. 1826.

Ueber den Aufsatz des Hoforgelbauers Hrn. C. Bethmann in No. 36. des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift.

Nach Durchlesung des obengenannten gegen mich gerichteten, eben so anmaassenden als leicht hingeworfenen, Aufsatzes, entwarf ich meine zum Drucke bestimmte Vertheidigung, worin ich bewies, dass mich Hr. B. entweder nicht verstanden hatte, oder nicht verstehen wollte, indem er nicht den Sinn meiner Abhandlung, nämlich: „man könne bey einer nach Voglers Vorschrift zu erbauenden Orgel, nicht wie davon gerühmt wird, ⅔ der Kosten ersparen" sondern nur die zu diesem Zwecke angenommenen und aus einem völlig gerechtfertigten Anschlage entlehnten Preise angriff, die er, woran ich nicht dachte und kein Mann von Umsicht denken konnte, als eine von mir aufgestellte Norm annahm, wornach überall die Preise eines Orgelbauers beurtheilt werden müssten. Hr. C. B. fand sie unverhältnissmässig und folgerte daraus leichtsinnig genug Mangel an gründlichen Kenntnissen im Orgelbaufache; er bedachte nicht, dass verschiedenartig gearbeitete Dinge auch sehr verschiedene Preise haben müssen, und dass ihr Preisverhältniss nur erst dann richtig beurtheilt werden kann, wenn derjenige, welcher darüber urtheilen will, die Sachen untersuchte.

Um zu beweisen, dass ich Anschläge gründlich zu beurtheilen verstehe, entwarf ich aufs genaueste einen Anschlag zu einer Manualwindlade, womit ich bewies, dass eine solche zu 9 Stimmen, nach hiesigen Holz- Leder- und Leimpreisen für 54 Rthlr. hergestellt werden kann. Diesem fügte ich abschriftlich Urtheile von Sachkennern bey, die ich einer Wohllöblichen Redaction dieser Zeitschrift im Original zum Vergleichen mitsandte, wornach sie die Ansicht des Hrn. C. B. über seine Lehre vom Stimmen, nicht mit ihm theilten u. s. w.

Hieraus erwuchs aber ein Aufsatz der zur Aufnahme in dieser Zeitschrift zu lang war und den ich heute mit dem Wunsche zurück erhielt: ihn zur Aufnahme möglichst abzukürzen.

Diess zu thun, gestattet mir theils nicht meine Zeit, theils aber habe ich auch jetzt die Ansicht gewonnen, dass der auf mich gemachte Angriff wohl nicht die edele Quelle hat, der Kunst nützlich zu werden; es scheint mir vielmehr, als habe es dem Hrn. C. B. mehr daran gelegen, mir die mir zu meiner eidlich übernommenen Pflicht nöthigen Kenntnisse abzusprechen, meinen Worten das Glaubhafte zu benehmen, sich selbst aber wichtig zu machen. Unter diesen Umständen glaube ich den Angriff des Hrn. C. B. und zwar um so ruhiger übersehen zu können, als ich seit mehr als 30 Jahren das Orgelbaufach, lediglich aus Neigung, studirte, seit ungefähr 11 Jahren, auf Befehl Einer Königl. Hochlöblichen Regierung zu Potsdam, viele Orgeldispositionen entwarf, sie zur allgemeinen Zufriedenheit ausführen liess; viele Anschläge zur Zufriedenheit der Behörden, wenn auch nicht immer zu der der Orgelbauer, die sie entwarfen, revidirte und auf Befehl festsetzte; so manchen Betrüger und Dummkopf, der sich Orgelbauer nannte und als solcher zu arbeiten nicht verstand, für vieles Geld aber Orgeln verdarb, entlarvte. Sollte man mir daher wohl unter solchen Umständen so viel Mangel an gründlichen Kenntnissen im Orgelbaufache zutrauen können, als Hr. C. B. mir andichtete? Sollte überhaupt wohl aus den von mir angeführten Preisen, da meine Registratur voll von Anschlägen geschickter Orgelbauer ist, bey mir Mangel an Kenntnissen vorausgesetzt werden können, da es mir freysteht, jene Anschläge nach Willkühr zu benutzen?

In gedrängter Kürze möge daher hier nur noch Folgendes seinen Platz finden:

Hr. C. B. meynt, ich wolle, dass alle Register einer Orgel nach ihrer temperirten vierfüssigen Stimme gestimmt werden sollen. Das ist mir aber zu wollen, nicht eingefallen *). Wer richtig construirt, den Indicativ müssen vom Conjunctiv müssten gehörig unterscheidet, dem wird es nicht entgehen, dass in meiner Abhandlung, Zeile 4 von oben, Seite 732, Jahrgang 24, die Worte: nach diesem, nicht auf Register, sondern auf Geschäft bezogen werden sollen, wo dann der eingelegte Sinn klar wird, dass das Einlegen der Temperatur die Basis zur Reinheit einer Orgel ist; dass da darnach alle übrigen Register, gleich viel,

*) Meine Ansichten darüber finden sich in der von mir bearbeiteten, verbesserten und durch Anmerkungen vermehrten vierten Auflage der *Fritz'schen Anweisung, Klaviere und Orgeln nach einer leichten und mechanischen Art rein zu stimmen*, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig herauskommt, in §. 24. Anmerkung **).

ob mittel- oder unmittelbar gestimmt werden, auch alle dabey vorgekommenen Fehler in diese übertragen werden müssten, da sie nach dem temperirten Register, in der Regel nur Ton für Ton gestimmt werden.

Hr. C. B. meynt ferner: dass weder Nichtkenner noch solche, die meine gegebene Regeln schon kennen, daraus etwas erlernen können.

In meiner Abhandlung vom Jahr 1822 No. 45 ist zu ersehen, dass ich nur für angehende Orgelbauer und besonders für Organisten schrieb, die ihre Orgeln in Stimmung erhalten müssen und diesen, wenigstens dem grössten Theil derselben, glaube ich damit nützlicher geworden zu seyn, als es Hr. C. B. durch seine Lehre von den drey Reinheiten ward, die, beyläufig gesagt, schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts von Fritz in seinem vorhingenannten Stimmbuch aufgestellt wurde, aber als nicht anwendbare Chimaire veraltet ist.

Die Nichtigkeit dieser Lehre, da sie auf's Neue in Anregung gebracht und von Hrn. C. B. als nur allein zur reinen Stimmung führendes Mittel angepriesen wurde, habe ich in Fritz's vorhingenanntem Stimmbuche Anmerkung ***) zu §. 12 und Anmerkung **) zu §. 20 zur Gnüge bewiesen.

Mit der Apodictik, womit Hr. C. B. genannte drey Reinheiten empfiehlt, verwirft er den von mir aufgeführten, von allen Sachkennern als richtig anerkannten, der Natur der Sache gemässen Satz: dass mit der Reinheit eines Intervalles auch seine Schwebung aufhört, dass Erstere also an Letzterer zu erkennen ist.

Ferner: Hr. C. B. nennt die spanischen Reiter Schandflecke, womit eine Windlade besudelt wird; ich aber halte dafür, dass eine Windlade, die so schlecht gearbeitet ist, dass sie der spanischen Reiter bedarf, eine Sudeley und ein Schandfleck des Orgelbauers ist, der sie so arbeitete; denn spanische Reiter sind nur ein willkommenes Mittel, dem Durchstechen entgegen zu wirken, und als solches sollten sie an keiner Windlade fehlen; denn die Erfahrung lehret, dass jede Windlade und wenn sie noch so kunstmässig aus den besten Materialien gearbeitet ist, durch Wurmstiche u. s. w. Durchstecher erhalten kann. Sind denn spanische Reiter vorhanden, so werden sie eben so wohlthätig als ihr Mangel empfindlich wird, weil sonst entweder das Durchstechen geduldet, oder eine kostenspielige Reparatur veranlasst werden müsste, die nicht immer möglich gemacht werden kann; auch werden spanische Reiter nie hinderlich oder nachtheilig, da der Wind seinen ihm angewiesenen Gang geht, ohne sie zu berühren. Aus den Gründen rühme ich es als eine weise Vorsicht, dass der nunmehro leider zu früh für die Kunst verstorbene Orgelbaumeister Hr. Buchholz senior, dessen Verdienste ich in meiner Abhandlung gern anerkannte, an seine sehr fleissig, kunstmässig und dauerhaft gearbeitete Windladen spanische Reiter anbrachte.

Auch dieser gerechten Anerkennung gedachte Hr. C. B. in seinem Aufsatze, und zwar mit den zarten und schönen Worten, von denen zu wünschen wäre, dass sie sich stets im Herzen derer befänden, die sie im Munde führen: „Niemanden mag ich schaden; ich enthalte mich daher aller Persönlichkeiten etc.

Aber dennoch erbietet sich Hr. C. B. öffentlich, mir durch Privatcorrespondenz solche data anzugeben, dass mir mein Lob gereuen werde. Wie passen solche Worte zu so einem Erbieten? ist das die rechte Sprache eines Mannes, dem die Kunst und ihre Ausüber am Herzen liegen? Der Erfüllung dieses Erbietens sehe ich entgegen und werde ich nicht nur, dem Verlangen des Hrn. C. B. gemäss, das aus dieser Correspondenz erwachsende Briefporto tragen, sondern auch, wenn ich eines ungerechten Lobes überführt bin, öffentlich oder privatim, je nachdem es die Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe des Hrn. C. B. mir vorschreibt, anerkennen, dass ich gegen die Kunst sündigte.

Hat aber Hr. C. B. nichts Weiteres als das gegen den als Mensch und Künstler gleich hochgeachteten wackeren Mann auszusetzen, dass er seinen Windladen spanische Reiter gab, so würde eine desfallsige Correspondenz vollkommen unnütz seyn.

Endlich nun noch:

Hr. C. B. mag von nun an über meine Kenntnisse im Orgelbaufache schreiben, sprechen, drucken, was, wie und wo er will: ich erwidere ihm, da mir meine Zeit dazu zu werth ist, nichts darauf.

Das was ich bisher für diese Kunst wirkte, und ferner zu wirken gesonnen bin, soll mich gegen jeden polemischen Angriff vertreten.

Wilke.

Aufforderung.

Da bei der hiesigen Bühne die Stellen einer ersten und dritten Sängerin vom August 1826 an vacant werden; so werden auswärtige Sängerinnen, die hierauf reflectiren wollen, hierdurch aufgefordert, mit Beifügung ihrer Bedingungen, in portofreien Briefen sich bey hiesiger Intendantur darum zu melden. Neustrelitz den 8. Januar 1826.

Die Intendantur
des Grossherzogl. Meklenbl. Strelitzischen Hof-Theaters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. N°. 7. 1826.

RECENSION.

Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem. Allen Verehrern Mozarts gewidmet vom Abbé Stadler. Wien, 1826, bey Tendler. (Pr. 6 Gr.)

Es wird den meisten unserer Leser bekannt seyn, dass vor kurzem Hr. Gottfried Weber zu Darmstadt in der Mainzer *Cäcilia* (im 11ten Hefte vom vorigen Jahre) die alte, schon längst, im Wesentlichen, doch nicht in allen Nebenumständen, befriedigend beantwortete Frage über die Echtheit oder Unechtheit des Mozartischen *Requiem* von neuem aufgenommen und möglichst laut ausgesprochen hat. Der Gedanke war nicht übel. Der Gegenstand ist für Alle, die an Musik nur einigermaassen ernsthaften Antheil nehmen, zu wichtig, als dass sie nicht wünschen sollten, auch über die noch nicht befriedigend erörterten Nebenumstände und ganz speciellen Verhältnisse desselben unterrichtet zu werden; und ohne eine besondere Anregung geschieht es selten, dass eine, in den Hauptsachen durchgeführte und beendigte Streitigkeit von neuem ernstlich aufgenommen wird; auch ist es jetzt, nach fast dreyssig Jahren seit Entstehung des Werks und Abschied seines Urhebers, gerade noch Zeit, das, was, wenn nicht mehr eigentlich zweifelhaft war, doch zweifelhaft gemacht werden konnte, so in's Klare zu setzen und zu begründen, wie das erwünscht und überhaupt irgend möglich seyn mochte.

Hr. Gottfr. W. hat aber nicht blos gefragt: er hat auch geantwortet; und zwar, er für seine Person, gegen die Echtheit des Werks. Auch das war nicht übel. Zwar kann es an und für sich nicht von Gewicht seyn, wenn bey solch' einem Werke, und bey der gänzlichen Uebereinstimmung aller grossen Meister der Tonkunst unter allen Nationen der Erde über dasselbe, irgend Einer, der doch wenigstens unter diese Meister gewiss nicht gehört, der auch für die Sache, die eigentlich blos ein historisches Factum ist, aller neuen historischen Beweise ermangelt, der mithin nur eine Meynung hat und haben kann — wenn irgend ein Solcher gegen das allgemeine Ja mit seinem einzelnen Nein auftritt: aber als Reizmittel für die, welche entscheidend zu sprechen das Recht, weil sie dazu festen Grund haben, und doch wahrscheinlich sonst nicht sprächen, leistet so ein Auftreten nicht selten seine Dienste.

Wie aber ist Hr. Gottfr. W. in seiner Antwort aufgetreten! Spräche man: wie ein Pustkuchen gegen Göthe und seine Werke: so thäte man seiner Sache bey weitem zu viele Ehre an und entstellte sie aus beschönigender Liebe; obgleich sich sonst mancherley Vergleichungspuncte darböten, wovon wir nur den einzigen anführen wollen, dass, wie jener Dorfpfarrer glaubte in einem eigenen Werke darzulegen, was rechte, nicht etwa Göthe'sche, Meister - Wanderjahre wären, so Hr. Gottfr. W. in einer eigenen musikalischen Composition dargelegt zu haben glaubt, was ein rechtes, nicht etwa Mozartisches *Requiem* sey — welchen Glauben er nicht blos factisch indirect, sondern in derselben *Cäcilia* mit deutlichen Worten direct ausspricht. Was sollte er nicht? Ist das Mozartische Werk so eine Stümperey und Flickerey, wie er behauptet: kann man es ihm verdenken, wenn er hofft, es zu übertreffen — wenn man es auch etwas über Gebühr dreist nennen müsste, dass er diese Hoffnung, nicht als solche, sondern als eine offenbare Sache ausspricht? Denn nach ihm, und gegen die ganze weite Welt (die er bey dieser Gelegenheit und in dieser Hinsicht als dumm und stumpf genug abmalet), ist das *Requiem* die un-

vollkommenste aller Arbeiten Mozarts; (erst drückt er sich nur also aus;) oder vielmehr, es ist gar keine seiner Arbeiten, sondern Süssmayr hat es nach „von Mozart bekritzelten Papierschnitzelchen“ zusammengemacht, und so schlecht zusammengemacht, dass Mozart „gewiss sich knirschend im Grabe herumdreht, wenn er es hört,“ — und was dergleichen, den Ruhigen schmerzende, den Lebhaften empörende Bravaden mehr sind. Lassen wir diese hingehen und sehen blos auf das, was eigentlich damit gesagt werden soll, so drängt sich zuerst die Frage hervor: Wie ist es nur denkbar, dass Hr. W., aller Welt, und allen ihren Meistern und Kennern der Tonkunst zum Hohn, mit solchen Behauptungen und Urtheilen hervorbrechen kann?*) Wenigstens muss er doch besondere Gründe haben! — Hr. W. glaubt sie zu haben; und zwar — nach dem gangbaren Ausdrucke — Gründe der niedern (äussere, historische) und der höhern Kritik (innere, aus dem Werke und seiner Beschaffenheit selbst). Zu den ersten sollen ihm die allgemein bekannten Nachrichten über die Entstehung des *Requiem* dienen, die zuerst Rochlitz aus mündlichen Mittheilungen der Wittwe Mozarts im 1sten Jahrgange dieser musikal. Zeitung bekannt gemacht hatte; die bald darauf, als das Werk gedruckt werden sollte, durch Süssmayrs schriftliche Erklärung an die Verleger bestätigt, auch, was seinen Antheil am Werke betraf, näher bestimmt wurden, und die dann Gerber im *neuen Tonkünstler-Lexikon* zusammentrug. Irgend etwas Anderes, Näheres und Eigenes über das Historische der Entstehung des Werks besitzt Hr. Gottfr. W. nicht. Aber er commentirt und wendet diese Nachrichten, nicht ohne juristische Geschicklichkeit, (er war ehedem beym Criminalgericht in Mainz angestellt,) so, dass in der That herauskömmt — was? Stände es mit dem Werke, und wüsste man aus anderen Gründen wirklich und sicher, dass es mit ihm stände, wie Hr. W. behauptet: dann liessen jene Nachrichten, nähme man's mit ihnen nicht genauer, als man billiger Weise mit gelegentlich und unbefangen mitgetheilten Nachrichten über eine, noch gar nicht in Streit gezogene Angelegenheit soll, sich allenfalls also wenden und ausdeuten. Diess folgt; weiter aber auch nichts. Die Sache muss schon fest stehen, ehe sie in dieser Deutung einige — dann aber auch im Grunde unnöthige Stützen bekommen könnte; ja nicht einmal Stützen bekäme sie damit, sondern es würde blos weggeräumt, wodurch man gegen sie von dieser Seite einen Anlauf versuchen könnte. Steht denn aber die Sache so? Ja, sagt Hr. W.; ich behaupte es aus der ästhetischen Beschaffenheit des Werks selbst. Solch eine Behauptung, wie sie auch geführt werde, behält allemal etwas Subjectives; und so behält auch, wer sie aufnehmen soll, allemal Fug und Recht, erst vorläufig nach Näherem von dem behauptenden Subjecte zu fragen. Dieser Punct wird aber am besten jedem Einzelnen, und darum auch von uns dem Leser selbst überlassen. Wir gehen sogleich zur zweyten Frage über: Was führt Hr. W. aus der Beschaffenheit des Werks gegen dessen Echtheit an? Man stelle diess aus jenem seinem Aufsatze zusammen, und man wird erstaunen, dass erstens, die Stücke des Werks, die Hrn. W. nicht in seinen Kram zu taugen schienen, ganz stillschweigend übergangen sind; dass zweytens, was wirklich von ihm, als dahin tauglich, angegeben worden ist, auf Einzelnheiten, und meistens sehr kleine, gerichtet, nach ganz gemeinen, fast blos materiellen Ansichten beurtheilt, und, damit es für Schwache den Anschein von Wichtigkeit und Sicherheit bekomme, nicht nur mit einer Leidenschaftlichkeit, die Hrn. W. sogar den äusseren Sinn des Auges dermaassen benimmt, dass er siehet, körperlich siehet, wovon keine Spur vorhanden ist,*) sondern auch mit bitterstem

*) Johann Hardouin überraschte zu seiner Zeit die Welt mit der Behauptung: Alle Classiker der Alten, nur mit einigen Ausnahmen, besonders der *Naturgeschichte des Plinius*, sind unecht, und, nach zufällig erhaltenen Fragmenten, von Mönchen des Mittelalters zusammengestümpert worden. Mit wie vielen, seinen besonderen Ansichten gemäss ausgedeuteten Belegen, und mit welcher ungeheuern Anmaassung führte Hardouin diese seine Behauptung auf und aus, als könne die Sache gar nicht anders seyn! Alle Welt rief: Wie ist es nur zu denken, dass der Mann so verfährt, zumal, da er sonst als ein wohlunterrichteter Antiquar bekannt ist? Da kündigte Hardouin seine eigene Ausgabe der Naturgeschichte des Plinius an und bot sie zum Verkauf aus. Nun glaubten Manche zu begreifen.

Anmerk. des Rec.

*) Es ist diess so auffallend, dass wir dem Leser nicht zumuthen können, uns aufs Wort zu glauben und einen Beweis hersetzen müssen. S. 220 f. des Weberschen Aufsatzes liest man buchstäblich — was wir nicht um

Hohn und Spott, ja zum Theil mit einem Uebermuthe ausgesprochen wird, der, um nur nach allen Seiten hinauszufahren, z. B. auch gewisse Stellen des herrlichen, kirchlichen Gedichts, *Dies irae,* und noch dazu solche, die (hoffentlich Hrn. W. unwissend) offenbar ganz nach den Aussprüchen unseres Herrn im Evangelio sind, mehr als einmal „niederträchtig“ zu nennen sich erdreistet — und was dergleichen mehr ist, was abzuschreiben uns anwidert. Für jenes (nämlich: unser „Uebergehen“ etc. „Einzelnheiten“ etc. „materielle Ansichten“ etc.) würden wir — das versteht sich — den Beweiss führen, führete ihn nicht der Verf. obengenannten Schriftchens, das gewiss Jeder, dem an der Sache liegt, ohnehin lieset; und zwar führt Hr. St. diesen Beweis, zwar nicht gegen alle Stellen des W.schen Aufsatzes, die dazu Gelegenheit gäben — was auch nicht nöthig war — aber gegen die entscheidenderen; führt ihn auch gründlich, und mild obendrein.

Wie steht es also um die Behauptung der Unechtheit? Schlecht genug, wie man siehet! Gleichwohl ist es nicht Jedermanns Sache, in solchen Angelegenheiten das Für und Wider genau abzuwägen; polternde, hochfahrende Phrasen und dergl. von der Sache selbst zu trennen, und gegen das, was als entscheidend aufgestellt wird, auch das zu halten, was absichtlich gar nicht erwähnt ist. So wird nun Manchem imponirt und die Wahrheit zweifelhaft gemacht: bey Vielen aber wird diese wenigstens ihrer vollen Wirkung beraubt. Ist man nun nicht ihr, der Wahrheit, und ist man nicht denen, die irre werden könnten — ist man nicht auch, hier in unserm speciellen Falle, den Manen des grossen, hochverdienten Meisters und seinem herrlichen Werke schuldig, sich öffentlich zu widersetzen und Angriffen, wie die des Hrn. W., zu begegnen? Allerdings ist man das schuldig. Wie soll man es aber machen, Jemand zu widerlegen, der, wenn die ganze Welt die Sonne golden siehet, behauptet, sie sey schwarz; mag er nun durch ganz besondere Eigenheit seiner Augen sie wirklich so sehen, oder nur aus irgend einer Ursache etwas recht Auffallendes und Unerhörtes sagen wollen? Er glaubt ja an nichts, als an sich selbst! Nun — dass eine Sonne ist, glaubt er doch, wenn er sie auch für schwarz erklärt. Streitet sichs mithin, wie in unserm Falle, zunächst um ein historisches Factum, so stelle man nur diess, wie es ist oder war, einfach, treu und vollkommen beglaubigt hin, und überlasse ganz ruhig der Welt, was nicht Factum, sondern Raisonnement des Gegners ist, gebührend zu würdigen, indem man höchstens noch, wo letztes gar absurd wird, kurz andeutet. Zwar steht es dem Gegner dann immer noch frey, zu rufen: Es ist doch nicht so; denn ich behaupte aus meinen besonderen Ansichten und Ausdeutungen: es kann nicht seyn! Es steht ihm frey: aber es wird Niemand mehr dadurch gestört; und was andere Leute dann etwa über diesen Gegner und sein Treiben sagen wollen, das steht ihnen auch frey. Jenes nun, was in solchem Falle zu thun ist, das hat, und ganz auf die so eben angegebene Weise, der Hr. Abbé Stadler in Wien im obengenannten Schriftchen, in Hinsicht auf die Echtheit des Mozartischen *Requiem* gethan; eben er, unter allen Lebenden der Mann, der es am besten thun konnte. Hr. St. nämlich, ein 78jähriger Greis, als Mensch, Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur, selbst auch als Componist, in und ausser Wien von Allen, die überhaupt von ihm wissen, seit langen Jahren geehrt, und von Gross und Klein einmüthig durch unverrücktes Vertrauen ausgezeichnet; dabey ruhig

---

seines, in anderer Hinsicht Empörenden willen, sondern blos zu jenem Zweck, und ohne alle Zwischenbemerkungen, die jeder Verständige selbst machen wird, anführen. „Eben so wenig kann ich mich entschliessen, beym Confutatis — unserm Mozart die vorliegende, die Niederträchtigkeit des Textes so recht con amore heraushebende Behandlung zuzutrauen; erst das wildhetzende Unisono der gesammten Masse aller Bogeninstrumente, ordentlich um den Weltrichter recht anzutreiben, die vermaledeite Sündercanaille nur gleich recht weit hinein zu schleudern in den tiefsten Abgrund der Hölle, um dann — ihn, den Sänger, zu den lieben Gebenedeiten zu berufen, welches letztere die im abstechendsten Contraste wundersüsslich eintretenden Flöten nur gar zu treulich, schmeichlerisch und kriechend ausdrücken“ etc. Nun kommen aber, wie Jeder jeden Augenblick in der gedruckten *Partitur* sehen kann, im ganzen *Requiem* gar keine Flöten vor; im Satze Confutatis — gar keine Blasinstrumente, ausser Fagotte, Posaunen und Trompeten, zu denen erst später, bey: Oro supplex — nur noch die Bassethörner treten: die Worte aber vom „Berufen zu den Gebenedeiten:“ (Gebenedeiheten:) Voca me cum benedictis, werden, vom Soprane und Alte gesungen, beyde Male, wo sie vorkommen, von gar keinem Blasinstrumente, sondern einzig und allein von den Violinen unisono bassmässig begleitet.

Anmerk. des Rec.

und fest, einfach und klar, besonnen, keineswegeges vorlaut, vielmehr sonst zurückhaltend und schweigsam — dieser treffliche Mann stand mit Mozart bis an seinen Tod in persönlichem Umgange; sah jenes Werk entstehen, und dann, was Süssmayr daran gethan, eben entstanden: bekam gleich nach des Meisters Tode die Originalhandschrift von der Wittwe anvertraut, um in ihrem Namen die Verhandlungen mit dem (jetzt noch — im Publicum nämlich) unbekannten Besteller des Werks abzuschliessen; diess geschah von ihm sogar in aller nöthig scheinenden Förmlichkeit, mit, hier angeführten Zeugen; er kennt Mozarts (ohnehin leicht zu unterscheidende) Handschrift, wie seine eigene; er beschreibt die eigenhändige Originalhandschrift, wie sie war, und blieb, mit den leer gelassenen Stellen für die weitere Ausfüllung der Instrumentation — er beschreibt auch die Süssmayrsche Handschrift mit dieser Ausfüllung, wie sie jenem Besteller ausgefertigt wurde, aufs genaueste; er bezeugt, wie er damals diesem Besteller, auf dessen Verlangen, in Süssmayrs ihm zugefertigter Copie aufs genaueste bemerkte, wo dieser eingetreten war, und auch diess mit aller Förmlichkeit, in Gegenwart des Advocaten that — — Kurz, die Sache ist aus; nämlich von Seiten Mozarts und für alle an seinem *Requiem* Theilnehmende.

Ob nun auch von Seiten des Hrn. Gottfr. W.: das steht dahin. Freylich wird er dem oben blos vergleichsweise angeführten Gegner nicht gleichen wollen. Gegen das Factum kann er nicht; was wirklich ist, wird ihm wohl auch möglich erscheinen müssen. Wird er aber vielleicht nun sagen: Das *Requiem* ist also, unter den hier angegebenen näheren Bestimmungen, wirklich von Mozart? Wohl! ich habe mich geirrt. Aber warum? Weil es, wie man bey mir lesen kann, ein dermaassen verfehltes Stück Arbeit ist, dass ich es dem, sonst achtbaren Componisten nicht zutrauen konnte etc. Wird er vielleicht so sagen? Das würde der Welt ganz gleichgültig seyn; und so etwas kann Niemand Schaden bringen, ausser höchstens dem, der es sagt. Oder wird er vielleicht den Spiess umkehren und die Sache in's Scherzhafte wenden, uns Allen, die wir an seinem Angriffe Aergerniss genommen, zurufend: O ihr ehrlichen Plattköpfe! merkt ihr denn nicht, dass ich euch aus euerm Phlegma nur aufrütteln wollte, damit ihr, wenigstens erbost — denn anders bliebt ihr sitzen — eine, für alle Kenner und Freunde der Tonkunst so wichtige Sache von neuem und schärfer untersuchtet, und zwar das Factische, wie das Aesthetische? Nun: merkt es nur wenigstens jetzt hinterher, und verdankt mir meinen Einfall, weil er für euch Alle so gute Früchte getragen hat. Wird Hr. W. so rufen, so versprechen wir ihm, dass wir, unsers Theils, schweigend es uns recht gern gefallen lassen wollen. Es weis ja doch dann Jedermann, wo Bartel Most holt. Oder wird vielleicht Hr. W. gar nichts sagen? Das möchte auf allen Fall das Beste seyn. Seine erneuete Frage war nicht übel; seine Beantwortung derselben war übel: sie hat aber Gutes hervorgebracht. Wo das geschieht, da hält sich die Welt, nach kurzer Zwischenzeit, an das Gute und vergisst das Ueble. Und sie thut wohl daran. So würde es auch hier gehen und es würde auch hier wohlgethan seyn.

Doch genug hiervon und nur noch zu Einem Puncte! Mozarts *Requiem* ist nach dem einstimmigen Urtheile aller Meister der Tonkunst, (man sehe das lange Verzeichniss solcher Zeugen in der Stadlerschen Schrift: es könnte aber mit noch vielen aus allen Nationen vermehrt werden,) es ist selbst nach der überall verbreiteten, hochachtungs- und liebevollen Theilnahme Aller, die es nur gut ausführen gehört haben und nicht ohne Sinn für religiöse, aber dabey gründlich ausgearbeitete Musik überhaupt sind — für die Tonkunst der neuern Zeit ein so wichtiger Gegenstand, dass die genauere Angabe dessen, was eigentlich und wie es Mozart, vom Tode ereilt, hinterlassen, in die Annalen dieser Kunst selbst gehört. Desshalb — ungeachtet wir uns, wie oben gesagt, vorgenommen haben, in der Voraussetzung, dass Jedermann sich jenes Schriftchen selbst anschaffen werde, es nicht auszüglich zu wiederholen — glauben wir doch jenes Factische (aber nur diess, so vieles andere Interessante sich auch noch dort findet) hieher setzen zu müssen. Wir stellen alle, mehr oder weniger wesentliche Momente desselben, wie sie bey Hrn. St. vorkommen, mit seinen eigenen Worten zusammen und schliessen dann mit einer Anmerkung, wozu uns unser Autor veranlasst, und die wir blos dem eigenen Ermessen der Kenner anheimstellen. Widersprechen diese Erklärungen des Hrn. St. auch dem, im Jahr 1798 von Rochlitz und Süssmayr in dieser Zeitung Mitgetheilten nicht, (Gerber

hat nur zusammengetragen, was er schon gedruckt vorfand) bestätigen es vielmehr: so gehen sie doch, und mit der grössten Pünktlichkeit, weit mehr in's Einzelne und setzen hinzu, was Rochlitz nicht geben konnte, weil er, seinem eigenen Geständnisse nach, nur den mündlichen Bericht der Wittwe bekannt machte, und was Süssmayr nicht ausführlich gab. Das Wenige, was man in Klammern eingeschaltet findet, setzen wir hinzu für Leser, die mit der üblichen Sprache oder anderen kleinen, zur Sache gehörigen Nebendingen nicht bekannt sind.— Der würdige Veteran leitet seine Schilderung mit den Worten ein: „Ich freue mich, und danke Gott, dass er mich so lange leben liess, um als acht und siebenzigjähriger Greis noch vor meinem nahen Ende der Wahrheit Zeugniss geben zu können.“

Mozarts eigenhändiges und einziges Manuscript, sagt er, ist auf wälschem Papier mit zwölf Linien in eine förmliche, ordentliche Partitur gebracht — — Die drey Hauptsätze, (nämlich, nach der kirchlichen Abtheilung) das *Requiem* mit *Kyrie, Dies irae* bis auf den letzten Vers, (mithin: *Dies irae — Tuba mirum spargens sonum — Rex tremendae majestatis — Recordare — Confutatis — Lacrimosa dies illa —*) und *Domine Jesu* — (mithin auch: *Hostias* —) ist ganz aus Mozarts Hand geflossen, indem er die vier Singstimmen und den Grundbass sammt der Bezifferung ganz vollendet, zu der Instrumentirung aber die Motiven angezeigt — ja, den ersten Satz, *Requiem* — mit der Fuge, und den zweyten, *Dies irae* — bis *Lacrimosa* — auch grösstentheils selbst instrumentirt hat, so dass Süssmayr dabey nicht viel mehr zu thun hatte, als was die meisten Componisten ihren Notisten überlassen. (Süssmayr war aber seit Jahren Mozarts Notist; übrigens ein Musiker, zwar von mässigem Talent, aber gründlich unterrichtet, sehr geschickt, erfahren, routinirt, und ganz auf Mozarts Schreibweise eingerichtet.) Mozarts letzte eigenhändige Worte waren, nach dem *Hostias* — „Quam olim, da Capo.“ (Es waren überhaupt die letzten Worte, die er geschrieben hat.) Bey dem *Lacrimosa* — fing eigentlich Süssmayrs Arbeit an. Aber auch hier hat Mozart die Violinen selbst aufgeschrieben: nur nach dem: *Judicandus homo reus* — führte es S. bis zum Ende aus. Auf eben diese Art hat M. zu dem dritten Satze: *Domine* — (mit: *Hostias* —) in seiner Partitur, wo die Singstimmen schweigen, die Violinen selbst geschrieben; wo aber Singstimmen einfallen, die Motive hier und da, jedoch deutlich, für die Instrumente angezeigt. — — Bey dem: *Hostias* — schrieb er die Violinen durch zwey Takte vor den eintretenden Singstimmen, bey dem: *Memoriam facimus* — durch eilf Takte mit seiner eigenen Hand. Mit jenen Worten: Quam olim, da Capo, endet die Urschrift der Mozart'schen Partitur. Man glaube aber nicht, fährt Hr. Stadler fort, dass Süssmayr in diese die Ausfüllung der Instrumente eingetragen habe. Er machte sich eine eigene, der Mozartischen ganz ähnliche Partitur; in diese übertrug er zuerst, Note für Note, was M.s Original enthielt: alsdann befolgte er erst die gegebene Anleitung in der Instrumentirung auf's genaueste, ohne eine Note von den seinigen hinzuzusetzen, und componirte selbst das *Sanctus — Benedictus* — und *Agnus Dei*. (Ueber letztere Stücke hernach unsere Anmerkung. In der Ausfüllung und auch recht eigentlichen kunstgemässen Fortführung Mozart'scher Instrumentirung nach des Meisters Angabe, wie es hier geschildert worden, war übrigens S. längst von diesem eingeübt, und in den letzten Jahren Mozarts, wo dieser so viel arbeitete, dass man kaum begreift, wie er es nur möglich gemacht, hat er selbst auch seine anderen Partituren zu grossen Theilen ganz in gleicher Weise, wie die des *Requiem*, niedergeschrieben, und S. dann das Angegebene in den Instrumenten vollends ausgefüllt. Ueberdiess war M. mit S., wie auch Hr. St. in der Folge bemerkt, das *Requiem* oft am Klaviere durchgegangen, so dass dieser überall wissen musste, wie der Meister die Ausfüllung haben wollte.) Auf diese Weise war das Werk vollendet, fährt Hr. St. fort. Von dieser Partitur wurden sogleich zwey Copien veranstaltet. Die Handschrift Süssmayrs wurde dem Besteller eingehändigt. Eine Copie wurde an die Musikhandlung in Leipzig zum Drucke übergeben, die zweyte hier behalten und ausgeschrieben etc. Hr. St. hat, wie er in der Folge versichert, vor kurzem von neuem die Sätze: *Lacrimosa* — und *Domine* — mithin die letzten Mozarts, in der unversehrt erhaltenen Urschrift des Meisters nochmals verglichen. Die von M. gegebenen Motive sind nicht weiter fortgesetzt. Hält man diese und S.s Partitur zusammen, so sieht man deutlich, wie genau sich S. in Befolgung der Instrumentirung nach M.s Vorschrift verhielt etc. Jener Besteller des Werkes ist Hrn. St. bekannt, und er würde ihn nennen, wollte er nicht unbekannt bleiben. (Er ist jetzt auch Anderen bekannt,

und sie wissen seine Gründe, ungenannt bleiben zu wollen, wie Hr. St., zu achten.) Als derselbe gleich nach Mozart's Tode erfuhr, dass dieser nicht Alles selbst vollendet, sandte er, fährt Hr. St. fort, die ihm eingehändigte Partitur von Süssmayrs Handschrift seinem Sachwalter, einem sehr berühmten Advokaten in Wien, um nähere Auskunft darüber einzuholen. Die Wittwe wurde befragt, allein sie (ohne musikalische Kenntnisse und auch von jeher mit den künstlerischen Angelegenheiten ihres Mannes sich wenig oder gar nicht befassend) ersuchte mich und Hrn. von Nyssen (einen Freund und Hausnachbar M.s), die am meisten von der Sache unterrichtet waren, bey dem Hrn. Advokaten zu erscheinen. Wir thaten es bereitwillig. Die Partitur wurde uns vorgelegt. Ich zeigte an, welche Sätze den Mozart und welche den Süssmayr zum Verf. hatten. Der Hr. Advokat schrieb alles auf etc. (Es gab mithin diess Gelegenheit zu nochmaliger, ganz genauer Untersuchung und selbst rechtskräftiger Bestätigung.)

Diess ist genug, in diesen Annalen, zur Entscheidung über den Gegenstand für immer, niedergelegt zu werden. Weiteres suche man in dem Schriftchen selbst. Da, wie bekannt, von den zwey letzten Sätzen des *Requiem* der eine aus dem Eingange des Ganzen genommen, der andere nur Wiederholung ist, um dem Werke einen Schluss zu geben, so bleibt bloss übrig, von den letzten Takten des *Lacrimosa* — dem *Sanctus* — mit *Osanna, Benedictus* — und *Agnus Dei* — zu sprechen. Hätte Hr. Gottf. W. seine Angriffe auf diese gerichtet, so würde man zwar die unmässige Uebertreibung der Sache und das Unanständige des Ausdruckes haben tadeln müssen: aber es wären doch, über das Factische und das Aesthetische, Urtheile auszutauschen gewesen. Dagegen trifft sich's, befremdlich genug, dass alle seine Herabwürdigungen das angehen, was von Mozart selbst herrührt, und Hr. W. gerade über Stellen sich in Entzückungen ergiesst, die in den Sätzen von Süssmayr stehen. Was nun diese drey Sätze anlangt, so behauptete Süssmayr in jenem, durch die Verlagshandlung öffentlich bekannt gemachten Schreiben an dieselbe: „Ich habe sie ganz neu verfertiget.“ In Mozarts eigenhändiger Partitur stand nichts davon, wie wir oben gesehen haben. Hr. St. sagt daher auch, und offenbar mit vollem Rechte: Süssmayr componirte sie. Nun sind sie aber, jeder in seiner Art, nicht nur so gross und edel gedacht und erfunden, so innig gefühlt, sondern auch in derjenigen künstlerischen Eigenthümlichkeit, die sich der wörtlichen Beschreibung entzieht, was Hauptgedanken und davon abhängigen Ausdruck anlangt, so mozartisch, dass es schwer zu glauben und kaum zu begreifen ist, wie S., von dem man zwar manche gefällige Oper im leichten Theaterstyl, und Anderes dergleichen, aber gar nichts Grosses im hohen und kirchlichen Style kennt, diese Stücke ganz aus sich selbst, auch bey allen jenen besonderen Fähigkeiten und Fertigkeiten, die wir oben angeführt, habe schreiben können; selbst wenn man zu Hülfe nimmt, dass, nach seinen eigenen und Hrn. St.s Worten, sich Mozart mit ihm über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft besprochen habe etc. Hier also bleiben Zweifel, und sie müssen immer bleiben — nicht darüber, ob Süssmayr diese Sätze componirt, sondern, ob er sie nicht nach Mozart's aufgeschriebenen Ideen und bestimmten Entwürfen componirt habe. Man weiss, dass der Meister von jeher die Gewohnheit hatte, bedeutende Ideen (nicht bloss die melodischen Erfindungen, sondern auch Andeutungen der harmonischen Stellung und Ausarbeitung), die ihm in glücklicher Stunde kamen, auf Notenblättchen aufzuzeichnen, um sie zu anderer Zeit vielleicht auszuführen. Man hat deren bekanntlich noch unter seinem Nachlasse mehre gefunden; verschiedene sind auch gedruckt worden. Sollten nun ihm, der in den letzten Wochen seines Lebens von jenem Werke ganz erfüllt und durchdrungen war, nicht, vielleicht unter dem Ausarbeiten der früheren Sätze, (geht es doch in ähnlichem Falle wohl Jedem so) Ideen zu diesen letzten gekommen seyn, die er nur vorläufig, seiner Gewohnheit nach, auf seine Blättchen aufzeichnete, und aus oder nach denen Süssmayr, bey jenen seinen Eigenschaften, diese Sätze hernach ausarbeitete? Dieser Gedanke ist so natürlich und erklärt jene, sonst kaum begreifliche Erscheinung so befriedigend, dass er leicht jedem Nachsinnenden kommen müsste, wenn sich auch gar nichts zu einiger historischen Begründung desselben vorfände. Aber so etwas findet sich. Wir führen es mit Hrn. St.s Worten an, und bemerken nur zuvor, dass Mozart's Wittwe dasselbe, was ihm, auch Anderen, bald nach ihres Gatten Tode, mittheilte, und sich über das, was von ihrer Seite den Andern dabey befremden mochte, mit Unbefangenheit auf das bezog, was wir oben von ihr angeführt haben, wie auch auf ihre Bestürzung über den unerwarteten Tod ihres Mannes,

auf Süssmayr's vertrauliches Verhältniss im Hause, besonders in musikalischen Angelegenheiten u. dgl. m. Hr. St. sagt: „Ob Süssmayr zur Composition des *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* einige Mozart'sche Ideen benutzt habe, oder nicht, kann nicht erwiesen werden. Die Wittwe sagte mir, es hätten sich auf Mozarts Schreibpulte nach seinem Tode einige wenige Zettelchen mit Musik vorgefunden, die sie Hrn. S. übergeben habe. Was dieselben enthalten und welchen Gebrauch S. davon gemacht habe, wusste sie nicht." Uns, und irren wir nicht, den Lesern, ist es höchst wahrscheinlich, was diese Blätter enthielten und welchen Gebrauch S. davon machte. Er sagte dann in jener seiner schriftlichen Erklärung nichts Unwahres: aber er unterliess, etwas hinzuzusetzen, was er besser hinzugesetzt hätte. Nehmen wir nun diess an — als Wahrscheinlichkeit: denn nur diese kann es seyn und muss es bleiben — und gehen jene Sätze ganz genau durch, so zeigen sich uns, wenigstens unserem Urtheile nach, auch manche Spuren der Bestätigung in ihnen selbst, über welche aber uns zu erklären, wir für eine andere Zeit versparen müssen, da jenes in der Kürze und ohne Notenbeyspiele nicht möglich, hier aber, bey der Anzeige jener Schrift, dazu der Ort nicht ist. Darum sey vorläufig den Kennern nur das Wenige zu bedenken gegeben: Jene Sätze sind allerdings so, wie wir oben geschrieben, gedacht und gefühlt: aber würde Mozart das so gross erfundene und angelegte *Sanctus*, eben in diesem Werke, wo es ihm um breite Ausarbeitung überall hauptsächlich mit zu thun war, so kurz (10 Takte) gelassen haben? Empfinden sie nicht etwas Abgebrochenes und gewissermaassen Unsymmetrisches in dem Schlusse des ersten Abschnittes des, der Erfindung, dem Ausdruck und der Anordnung der Singstimmen nach, so vortrefflichen *Benedictus* — Seite 139 letzter und 140 erster Takt? und wer war eben von so etwas weiter entfernt, als Mozart? wem gehet aber leichter also gleichsam der Athem aus, als wer nach fremden Ideen, wenn auch mit grosser Geschicklichkeit, arbeitet?

Wir scheiden von Hrn. St. mit lebhaftem Danke, dass er, in so hohen Lebensjahren, die Ausführung dieser Angelegenheit übernommen und mit grösster Genauigkeit vollendet hat: ein Dank, den wir zugleich im Namen aller Verehrer Mozart's und jenes seines Werkes glauben aussprechen zu dürfen. Dieser Verehrer sind aber viele Tausende. Er möge sich dieser seiner Thätigkeit freuen. Selten wird es einem Manne, auch dem besten, so wohl, wie ihm, irgend etwas, für eine Wahrheit, für den ungerecht angegriffenen Ruhm eines entschlafenen, hochverdienten Freundes, und für die Wünsche aller wohlwollend Theilnehmenden, ein- für allemal Entscheidendes zu Stande zu bringen.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Januar 1826. Am 1sten, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in G moll, von Haydn (Appony); 2. Quatuor in A dur, von Mozart; 3. Quintetto in Es (Op. IV), von Beethoven.

Am 8ten, ebendaselbst: 1. Quatuor in Es, von Haydn; 2. Quatuor in F (Op. 18), von Beethoven; 3. Quintett in A, von Mozart; die obligate Clarinette gespielt von Hrn. Friedlovsky.

Am 10ten, im Josephstädtertheater: zum Benefice der Dem. Heckermann: *Die diebische Elster*. Rollenvertheilung: Fabricio, Hr. Bartholemy: weder warm, noch kalt; Lucia, Mad. Raymund; Gianetto, Hr. Kreiner: mühte sich sehr, obgleich die für ihn unerreichbaren hohen Töne, wo es thunlich war, abgeändert waren; Ninette, Dem. Heckermann: viel Fleiss, auch manches recht gelungen; gegen das Ende physische Ermattung; Pippo, Mad. Dunst: wusste sich, obgleich nichts weniger als eine ächte Altistin, doch geschickt zu helfen, und war im Spiele, wie immer, höchst gewandt; Podestà, Hr. Seipelt: ein alter Bekannter vom Theater an der Wien; wie in dieser Partie, so in allen seinen übrigen, nicht besser, aber auch nicht schlechter als vor Jahren; Fernando, Hr. Dunst, als Sänger befriedigend, konnte sich indess schlechterdings nicht in seinen Character finden. Das Orchester nahm sich sehr zusammen; doch ward manches Tempo gar zu schnell genommen; bey einer solchen Parforcejagd kommt am Ende wenig heraus. Diese Bühne hat abermals einen sehr empfindlichen Verlust erlitten. Mad. Dunst, das brauchbarste, kaum ersetzbare Mitglied, stellte der Direction die Alternative: entweder einen billigen Vorschuss, oder Auflösung ihres Contractes. Die Direction fand für gut, ersteren zu versagen, und letztere zu bewilligen, hat sich aber dadurch

gewiss sehr geschadet. Mad. Dunst ist bereits in ihr neues Engagement nach Grätz abgegangen. Der alte Hensler verstand vortheilhafter zu speculiren.

Am 15ten, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in D moll, von Haydn (Erdödy); 2. Quatuor in B, von Mozart; 3. Quintetto in C, Op. 29, von Beethoven.

Am 18ten, im Leopoldstädtertheater: *Thespis, Serapions und Jocus Wanderung in die Leopoldstadt*, grosses komisches Quodlibet mit Gesang, Tableaux und Gruppirungen in zwey Aufzügen. Das Arrangement der Musik vom Kapellmeister Müller. Diess war das bunte Netz, welches die Schauspielerin Mad. Schack zu ihrem Benefice auswarf, worin sich aber nur einige Neulinge fingen; denn, wer durch ähnliche Lockungen schon gewitzigt war, hatte übergenug an der Harlekins-Jacke des Programms, das Scenen aus dem *Donauweibchen*, dem *Sternenmädchen*, *Rochus Pumpernickel*, aus dem *neuen Sontagskinde*, dem *Millionär*, der Travestie des *Baum's der Diana*, dem *Körbchenflechter*, *der Fee aus Frankreich*, aus *Hätt' ich lieber nicht geheyrathet!* aus *der Reise von der Jägerzeile in die Rossau*, *den Musikanten vom hohen Markte* und dergleichen unsterblichen Geistesgeburten, marktschreyerisch ankündigte.

Am 23ten, im Josephstädtertheater: *Der alte Geist in der modernen Welt*, Zauberspiel mit Gesang in zwey Aufzügen, von A. Gleich; Musik vom Kapellmeister Volkert. Von der nachbarlichen Insel-Bühne geborgt und zum wirkungslosen Gastspiele einer Dem. Werner, Sängerin des Ofner-Theaters, in die Scene gesetzt.

Am 25sten, im Theater an der Wien: *Staberl als Freyschütz*, Zauberspiel in drey Aufzügen, mit Musik von Röth und Riotte; die Decorationen von Neefe und Gail; die Tänze von Reiberger; das Kostüm neu. Diess also ist die famöse Parodie, welche in München ein beyspielloses Glück gemacht haben soll, worauf unsere Neugierde so lange gespannt wurde, und die wir nun endlich zu sehen bekamen. Die Haupt- und Solo-Rolle Max-Staberl wird von Hrn. Carl in der bekannten lebendigen Manier ausgeführt; der Jungfernkranz, von ihm vorgetragen, ist von ächt komischer Wirkung; als Director hat er sein Kindlein mit übergroser Freygebigkeit ausgestattet; demungeachtet, wiewohl viel gelacht wurde, besonders im ersten, dem gelungensten Akte, wollte das Ganze doch nicht recht unterhalten. Manche Spässe sind allzuverbraucht, und mitunter zweydeutig; der Spuk in der Wolfsschlucht hat den Reiz der Neuheit verloren; die ungebührlich langen Zwischenakte, welche die scenischen Vorbereitungen nöthig machen, sind höchst ermüdend; der Einzug zum Scheibenschiessen, trotz einer vierspännigen Karosse, reich uniformirten Jägern zu Fuss und zu Pferde, Fahnenträgern und zahllosem Gefolge, lässt nicht minder kalt, wie der Schluss des Ganzen, bey welchem Kaspar (Schligowitzer zugenannt) gar nicht wieder zum Vorschein kommt, und Staberl, der durch Einverständniss mit dem Zieler, ohne Freykugel den Meisterschuss glücklich vollbringt, in einigen magern Stanzen den Tonsetzer des Originals apostrophirt. Die Musik ist grösstentheils unbedeutend; in der Ouverture so wie in der Beschwörungsscene sind die populärsten Themen der Oper zusammengewürfelt; einige Solostellen des schnurrenden Serpents klingen jedoch wirklich drollig. Am meisten überraschte ein musikalischer Scherz im zweyten Akte: das Orchester spielt die Melodie von Agathens grosser Arie; diese — versteht sich, von einer Schauspielerin dargestellt — nähert sich pathetisch dem Vorgrunde, und ist eben im Begriff, ihr frommes Gebet zu beginnen, als hinter den Koulissen, aus des benebelten Max-Staberls Munde ein arger Pfiff ertönt; die andächtige Agathe bebt zusammen und beschliesst, solchen als ein böses Omen für ihre Arie deutend, das Singen lieber gänzlich zu unterlassen. Auch die Parodie des Spottchors verräth einen Funken von musikalischem Witz, und die veilchenblaue (hier veilchengelbe) Seide, in Staberls Munde, der im altfränkischen Kostüme selbst eine Brautjungfer repräsentirt, und die Zwischenritornelle mit carikirten Hops-Sprüngen ausfüllt, ist possierlich genug, um die Freunde des Burlesken in den höchsten Regionen des Theaters zu ergötzen.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Februar. N°. 8. 1826.

Recension.

Fantasie und Fuge für die Orgel — — von Johann Schneider — — 1stes Werk. Leipzig, bey Wilhelm Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Johann Schneider ist der jüngere Bruder des ausgezeichneten Componisten und herzogl. Anhalt-Dessauischen Kapellmeisters, Hrn. Friedrich Schn. Bis vor kurzem war er an der Hauptkirche zu Görlitz, und nun ist er an der evangelischen Hofkirche zu Dresden, hier wie dort an Hauptwerken des vollkommensten aller deutschen Orgelbaumeister, Silbermanns, angestellt. Ueberall, wo man Hrn. Joh. Schn., und auf guten Orgeln, gehört, (noch hat er nur kleine Reisen gemacht) haben die Kenner ihn bewundert, andere Zuhörer angestaunt, Alle mit Hochachtung und lebhaftem Dank aufgenommen. Diess wird ganz gewiss überall auch der Fall seyn, wenn er sich einmal zu grossen Reisen entschliessen sollte; denn, nicht nur, dass es, in Hinsicht auf Orgelspiel, jetzt überall, auch in den Niederlanden, in Holland, in England, bey weitem nicht mehr so steht, als ehedem: so ist gar nicht in Zweifel zu ziehen, dass er einer der grössesten Orgel-Virtuosen ist, die jemals gelebt haben, und für Sebast. Bachische und ähnliche Werke unter den Zeitgenossen der grösste: alles aber, was in seiner Art wahrhaft vortrefflich ist, findet auch, mehr oder weniger, gerechtes Anerkenntniss; man müsste denn selbst durch Fehler anderer Art es hindern. Hr. Joh. Schn. tritt nun hier als Componist auf mit — einer ersten Nummer. Sie ist aber auch darnach, diese erste Nummer. Zwar ist nicht zu verkennen, dass der Verf. nicht darauf ausgegangen, eine eigene Gattung und einen eigenen Styl zu bilden, sondern die grossen Werke dieser Gattung von Sebast. Bach sich bestimmt zum Vorbilde genommen hat: aber er hat auch nicht vergessen, und im Mittelsatze am wenigsten, welche besondere Ansprüche die jetzige Zeit mit Recht machen kann; so wie er, und besonders in jenem Satze, zu berücksichtigen nicht unterlassen hat, dass, selbst für Musik wahrhaft und gründlich gebildete Zuhörer, ja sogar wackere Meister, jener gesammten Kunstform und Schreibart, besonders auch was ihre Gedrängtheit anlangt, jetzt entwohnt sind, und, um überall folgen zu können, theils für ihr Denken zuweilen Nachlasspunkte, und für ihr Empfinden Erwekkungspunkte, theils auch, so weit das hier mit Recht Statt finden kann, etwas Reizendes für das Ohr bedürfen. In dieser Weise nun ist diess Werk geschrieben. Es enthält drey Sätze: Maestoso, Cmoll, C-takt, mit vollem Werke, doch mit einzelnen Stellen für das obere Manual allein; Adagio, Esdur, Dreyvierteltakt, nur mit zwey zarten, achtfüssigen Stimmen, (eine Stelle sogar nur mit Einer) ohne Pedal; Rückkehr zum ersten Satze, wie vorher dieser zu registriren, und als Einleitung zur grossen Fuge, die gleichfalls mit vollem Werke vorzutragen ist. Die Sätze sind unter einander nahe verbunden und gehen in einander über.

1) Maestoso: was das Wort sagt, und darum auch ja nicht geschwind zu nehmen: die Schreibart in dem Grade frey, wie etwa die Bach'schen Präludien, und auch in dem Grade voller Imitationen: übrigens, hier, wie in der Fuge, allerdings das Pedal ganz unabhängig und selbstständig, so dass der Satz dort öfters consequent fünfstimmig, und darum nöthig geworden ist, Alles in Systemen von drey Zeilen zu schreiben. Wir wollen, was dieses erste Hauptstück des Ganzen anlangt, den Wunsch nicht bergen, dass es, der Erfindung nach, etwas frischer und eigenthümlicher, oder auch, der Ausführung nach, freyer, mehr als eigentliche Phantasie, geschrieben seyn möchte; ungefähr in der Art, wie

die berühmte chromatische Phantasie Seb. Bach's, oder auch, wie die Toccata aus Dmoll, die gleichfalls seinen Namen trägt, aber wahrscheinlicher von Krebs ist. Wir begründen diesen Wunsch zwar zum Theil auf die oben angeführten Anforderungen und Verhältnisse der jetzigen Zeit, aber auch darauf, dass damit die Mannigfaltigkeit des Ganzen, nicht zum Nachtheil, sondern zum Vortheil desselben vermehrt und der Zuhörer, allmählich mehr gereizt und höher gehoben, um so geneigter und fähiger geworden wäre, das Folgende, besonders die für die rechte Auffassung und Verfolgung nichts weniger als leichte Fuge ganz, wie er soll und sie verdient, aufzunehmen. Sollte aber dieser Satz, der Erfindung und Ausführung nach, nun einmal so werden, wie er ist: dann möchten wir wünschen, dass er kürzer wäre; und sollte er auch so lang bleiben, als er ist: dass er nicht — der Nebenausbeugungen ungeachtet, im Grunde doch so lange in der herrschenden Tonart verbliebe. Wir unterwerfen diese Wünsche der Prüfung erfahrener Meister, und unter ihnen allen am meisten dem geehrten Verfasser.

2. Adagio, von mittler, wohlerwogener Länge, sehr sanft, singbar, in trefflicher Führung der vier Stimmen und freyer Schreibart; schliessend auf der Dominante von Cmoll. Hier bleibt uns kein Wunsch übrig.

3. Rückkehr zum ersten Tempo, doch kurz, und nur so angeordnet, dass man wieder in jene pathetische Stimmung versetzt wird, indem die dem ersten Maestoso zu Grunde liegenden Ideen hier bloss skizzenhaft angedeutet werden und zur näheren Vorbereitung auf die Fuge dienen. Diese selbst nun ist ein wahrhaftes Meisterstück, sieben Seiten lang ohne alle Abschweifung vom Wesentlichsten und gleichsam in Einem Athem ausgesprochen. Sie ist, der Erfindung und der Ausarbeitung nach, denen, des Seb. Bach, und zwar zunächst den grösseren im *Wohltemperirten Klavier*, ganz ähnlich; so ähnlich, dass, auch wer mit diesen wohl bekannt ist, sie mit ihnen verwechseln könnte. Da vorauszusetzen ist, dass Alle, die von diesem neuen Werke nähere Kunde nehmen, jene alten kennen: so haben wir hier kaum noch zweyerley hinzuzusetzen. Das Erste sey die Bezeugung unserer aufrichtigen Bewunderung des Meisters und dieser seiner Arbeit, besonders von Seite 12 an, wo Hr. Schn. nun anfängt, Alles enger und enger zu immer und immer mächtigerer Wirkung zusammen zu drängen, bis endlich S. 15. der Gegenstand, und mit ihm der colossale Bass — erst im langen Orgelpunkte, dann in langen, schrittweise gleichsam mühselig aufsteigenden Noten — sich erschöpft, und nur noch in kurzen, heftigen Andeutungen der oberen Stimmen — so dass der Satz fünf-, ja zuweilen sechsstimmig wird, fortläuft damit aber ruhmvoll zu Ende geht. Das Zweyte, was wir hinzusetzen wollen, sey eine Bitte, die aber nicht diese Fuge angeht, sondern andere, die Hr. Schn. hoffentlich liefern wird. Möge er in ihnen, theils aus jenen, nun einmal jetzt nöthigen Rücksichten, die Themata so anordnen, dass das Hauptthema (hier in Vierteln und Achteln) in grossen Noten, und nur das Gegenthema (hier gleichfalls in Vierteln und Achteln) in kleinen auftrete. Es darf diese Anordnung aus jener Rücksicht, deren freylich Bach zu seiner Zeit nicht bedurfte, gewählt werden; denn sie ist an sich selbst sehr angemessen, thut in keinem Falle der Sache selbst Eintrag und nützt ihr ganz offenbar in der Wirkung gar sehr — schon dadurch, dass nun beyde Themata sich selbst weit mehr von einander absetzen und dadurch es dem Zuhörer ungemein erleichtern, ihnen in allen ihren Wendungen treulich nachzufolgen. Dass solch eine Bitte den Meister nicht beschränken, mithin auch für das hier Geleistete nicht wie ein versteckter Tadel verstanden werden, sondern nur ihn darauf aufmerksam, dafür vielleicht geneigter machen soll: das versteht sich unter Männern von selbst.

Das Registriren war zu Bach's Zeit ein wesentlicher Theil der Orgelkunst, und er gab seinen Schülern darin ganz eigentlichen, auf besondere Wirkung, Orgelbau und praktische Ausführbarkeit begründeten Unterricht, so wie er auch darin an sich selbst ihnen das vollkommenste Muster darbot. Aber eben darum — mithin, weil er voraussetzen konnte, man verstehe es nun — fügte er in der Regel seinen Compositionen darüber gar nichts oder doch so wenig bey, als z. B. über die passendste Applicatur, mit welcher sie vorgetragen werden sollten, zu welcher er auch persönlich anwies und deren Kenntniss er darum auch voraussetzte. Bloss in besonderen Fällen, die gewissermaassen Ausnahmen von den allgemeinen Vorschriften waren, erklärte er sich — besonders in dem Choralvorspiele — mit den kürzesten Worten über das Registriren zu einem ganzen Stück oder zu gewissen Stellen. Da nun aber seine Schüler sämmt-

lich, deren Schüler meistens auch ausgestorben sind, und seine Schule doch nur einen Theil Deutschlands erreichte; ja, da eine Reihe von Jahren her die gesammte Orgelkunst von sehr Vielen, in und ausser Deutschland, bloss als ein besonderes modificirtes Pianofortespiel und eine Art Anhang zu diesem betrachtet worden ist, auch noch immer betrachtet wird: so ist das Registriren, als Studium und Wissenschaft, und als diesem gemäss ausgeübte, wirkliche Kunst, fast als verloren gegangen anzusehen. (So leben wir in einer der Hauptstädte Deutschlands, und in einer solchen, die sich nicht nur durch Bildung für Musik überhaupt, sondern auch durch sehr geschickte Organisten und treffliche Orgeln auszeichnet: gleichwohl können wir uns seit langen Jahren kaum erinnern, beym Gottesdienste, und zwar bey Einleitungen, Vorspielen, Ausgängen und Begleitung des Gesanges, was Registrirung anlangt, etwas Anderes gehört zu haben, als: stark, schwach und ein Mittleres.) Hr. Schn. hat nun auch diese Kunst und Wissenschaft nach denselben, ehemals anerkannten Grundsätzen wieder hervorgesucht, und nach und nach es darin zu solcher Höhe gebracht, dass er durch eine Menge, zum Theil höchst sonderbar scheinender Combinationen einen solchen Reichthum an Klängen und solche besondere Wirkungen für sein Spiel hervor bringt, dass nicht nur die Zuhörer, sondern selbst die Organisten, ihre eigenen Orgeln kaum wieder erkennen. (Freylich gehört, um diess in solcher Vollkommenheit anzuwenden und durchzuführen, dazu, dass der Orgelspieler, wie eben Hr. Schn., nicht nur beyde Hände und alle Finger beyder vollkommen gleich ausgebildet hat, sondern auch beyde Füsse den Händen gleich; so dass er, ohne den geringsten Zwang, wenn es durch besondere Registrirung herbeygeführt wird, z. B. den Bass mit der Rechten auf dem mittlern, die Mittelstimmen mit der Linken auf dem obern, die Hauptmelodie, und zwar mit aller Delicatesse, mit den Füssen, auch in den verwickeltesten Fortführungen und unbequemsten Lagen, ausführt.) Sehr löblich hat nun Hr. Schn. in dieser seiner Composition auch hierauf — so weit es nämlich auch Anderen zuzumuthen ist — Rücksicht genommen, und in kurzen Anmerkungen darauf hingewiesen. Wir wünschten aber sehr, dass er einmal ein Werk — etwa eine Folge Variationen über einen Choral, wie er dergleichen so gern und so vortrefflich vorträgt — ausdrücklich als Registrirschule ausarbeitete und mit allen nöthigen Anweisungen drucken liesse. Es sind, wenigstens unter den jüngeren Orgelspielern, gewiss nicht wenige, die auch darin gern etwas Gutes lernen und leisten möchten: aber ohne Nachhülfe wird es ihnen schwer, und so unterbleibt es; wozu noch kömmt, dass es ihnen höchst selten, wohl auch gar nicht verstattet ist, oder sonst sich nicht thun lässt, dass sie sich einsam in die Kirchen einschlössen und da selbst durch Versuche so studirten, wie Hr. Schn. in Görlitz that, wo er — und wie unzählige Male — vier, fünf Stunden in einem fort das gewaltige Werk, wie in jeder, so auch in dieser Hinsicht, handhabte, bis alle Kraft des Körpers, wenn auch nicht des Geistes, erschöpft war. Diesen Orgelspielern würde er damit sehr nützen, auch Missgriffen und Ungehörigkeiten, wozu allerdings hier auch Gelegenheit genug sich bietet, vorbeugen — so weit nämlich das überhaupt in solchen Dingen geschehen kann. Das Werk ist gut, und, was hier besonders nöthig war, sehr deutlich gestochen.

Hr. Schn. empfange unseren Dank für diese seine Composition, und nehme unsere rückhaltlose Geradheit über sie nicht übel auf. Eine kurze, allgemeine Empfehlung mag bey Musikstücken, die nicht übel, aber wenig sind, für Werk und Verfasser und Publikum recht seyn: Arbeiten aber wie die seinige, muss man dadurch auszeichnen, dass man ihnen nahe auf den Leib geht und es so genau mit ihnen nimmt, als man vermag. Leser, die dadurch sich gegen sie stimmen lassen, sind gewiss sehr unwissende, oder schwächlich wankende Seelen: und mit beyden hat er es ohnehin nicht zu thun, in diesem Musikstück und auch wohl sonst.

Nachrichten.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 27sten, im Leopoldstädtertheater: *Oskar und Tina,* oder *der Kampf um die Schönheit im Reiche der Lügen,* Phantasie-Gemälde mit Gesang, in zwey Aufzügen, vom Verfasser des *Gespenstes auf der Bastey;* Musik vom Hrn. Kapellmeister Drechsler; zum Benefice der Dem. Krones. Obgleich alles vom gewöhnlichen Schlage und schon tausendmal da gewesen ist, so waltete doch heute ein günstiges Gestirn; man nahm nicht nur gutmüthig mit der ungesalzenen Kost vorlieb,

sondern schmauste davon so wohlbehäglich, als ob Nectar und Ambrosia kredenzt würden. So launisch ist das Glück der Bühne.

Am 29ten, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor von Haydn, in F (aus den sogenannten Preussischen); 2. Quatuor von Beethoven, in Es (das vorletzte); 3. Quintett von Mozart in D dur.

Am 31sten, im Josephstädtertheater: neu in die Scene gesetzt: *Timur, der Tartar-Chan*, oder *die Cavallerie zu Fuss*, Karrikatur-Gemälde mit Gesang, Tableaux und grossen Evolutionen in drey Aufzügen, nebst einem Vorspiele in einem Akte: *Hilf, was helfen kann!* von Joseph Alois Gleich; Musik vom Kapellmeister Gläser. Diese Parodie hatte einen ephemeren Reiz, als vor einigen Jahren das Original im Theater an der Wien mit der Tourniaire'schen Kunst-Reiter-Gesellschaft Epoche machte. Jetzt hätte die längstvergessene Nachbildung eines geistesarmen Originals nicht wieder hervorgesucht werden sollen. Doch muss man sich freuen, wenn man die späteren Arbeiten des fleissigen Componisten mit jener früheren, unreiferen vergleicht. Er schreitet rasch vorwärts: eben wird eine neue Oper von ihm einstudirt, welche nächsten Monat zu seinem Benefice aufgeführt werden soll und über die man bereits vortheilhafte Urtheile hört.

Miscellen. Der Domkapellmeister Wittaseck in Prag ist durch ein Handbillet Sr. Majestät des Kaisers zum k. k. Hof-Vice-Kapellmeister ernannt worden. Wer den talentvollen, bescheidenen Künstler, den geraden, rechtlichen Mann kennt, freut sich gewiss über diese rühmliche Auszeichnung.

Moskau, im December 1825. Die Musik bietet hier jetzt reichen Stoff zu Nachrichten dar, jedoch ist darunter nicht alles erfreulich. Wir besitzen ein sehr grosses, recht prachtvolles Theater, dabey noch ein kleines, mit Vergoldungen überreich verziertes, worin die kaiserlichen russischen Schauspieler, Sänger und Tänzer spielen; ein drittes, fast zu kleines Privattheater ist für die italienische Truppe gemiethet, welche von Actionärs, oder vielmehr durch den Zuschuss eines Theiles des hiesigen hohen Adels unterhalten wird. Die Verwaltung des kaiserlichen Theaters geschieht durch den jedesmaligen General-Gouverneur als Ober-Director, einen Director des Comptoirs, den zweyten Director des Repertoirs (Scenen-Director), den dritten als Oeconomie-Director. Ein förmliches Comptoir, wohl von 16 Personen, ist mit Schreiben hinlänglich beschäftigt, weil die Bücher über Einnahme und Ausgabe genau geführt werden müssen, auch alle Angelegenheiten schriftlich verhandelt werden. Unser Theaterpersonale ist vielleicht das zahlreichste von allen, weil alle Gattungen, Oper, Ballet, Trauerspiel, Schauspiel, Lustspiel, Vaudeville, hier vereiniget sind. Das Orchester ist gegen 70 Personen stark, die jedoch nicht alle zugleich beschäftigt sind, weil die Blas-Instrumente abwechseln. Letzteres ist nothwendig, weil alle Tage, den Sonnabend ausgenommen, gespielt wird. Diesen Tag haben die Italiener einigemal in unserm Theater Vorstellungen gegeben. Von der Oper ist zwar im Ganzen wenig Erfreuliches zu sagen, indess haben wir doch einzelne recht gute Subjecte, z. B. einen Tenoristen, Bulachoff, welcher durch seine reine Tenor-Bruststimme und seinen seelenvollen Vortrag überall Beyfall finden würde. Lawrof ist, als Anfänger betrachtet, eine merkwürdige Erscheinung auf dem Theater; seine schöne Bassstimme und sein ausgezeichnetes Talent für Characterdarstellungen (z. B. Uberto in *Agnese* von Pär, Jacob in Méhuls *Jacob und seine Söhne*) versprechen uns eine bedeutende Stütze für die Oper. Dem. Phillis (eine Tochter der in Paris und Petersburg sehr geschätzten Mad. Phillis Andrieu) und Dem. Wietrazinski sind unsere ersten Sängerinnen. Erstere hat eine wahre französische Leichtigkeit: sie macht sogar vieles à la Catalani, leider fehlt ihr aber das zum Herzen sprechende Portamento, was freylich von einer Französin kaum zu fordern ist. Dem. Wietrazinski hat mehr gehaltenes in ihrem Gesange, und die gute Eigenschaft, dass sie nicht detonirt; zu wünschen wäre übrigens immer noch, dass sie weniger oft heisser und — mehr musikalisch wäre. Sänger der zweyten Gattung hat die Oper im Ueberfluss. Dem. Saburow, eine Schülerin unserer Theater-Schule, in welcher mehr als 60 Personen auf Kosten des Theaters erzogen und gebildet werden, berechtigt durch ihre vielversprechende Stimme (einen kräftigen Contrealt) welche sich besonders in der kürzlich von ihr gesungenen Scene, *Sappho* von Morlachi, auszeichnete, zu den schönsten Hoffnungen. Wenn das Klima ihre Stimme nicht verdirbt, wird sie sich gewiss zur trefflichen Sängerin bilden. Von Opern-Darstellungen auf dem russischen Thea-

ter ist zuerst die des *Freyschütz* zu nennen. Die Besetzung war Anfangs folgende: Agathe (Dem. Phillis), Annette (Dem. Wietrazinski), Max (Hr. Bulachoff), Kilian (Hr. Resanzoff), Kaspar (Hr. Maxin), Kuno (Hr. Lawroff), Ottokar (Hr. Grischaeff), Oberon (Hr. Maxin der jüngere). Die Darstellung war gut zu nennen, wenn man abrechnet, dass Dem. Phillis und Dem. Wietrazinski nicht an ihrem Platze waren. Späterhin, beym Benefice der Dem. Wietrazinski, wurde die Besetzung dahin umgeändert, dass diese die Agathe gab, und Annette durch Dem. Rebristoff, eine Schülerin der Theaterschule, gar nicht übel dargestellt wurde. Wenn der *Freyschütz* bey uns das zehnte und eilfte Mal nur bey halbgefülltem Hause gegeben wurde, so lag die Schuld wohl nicht an der Darstellung, sondern an dem Publikum, welches täglich etwas Neues sehen will. Der *Gazza ladra*, welche anfangs vergöttert wurde, ging es bey der siebenten Vorstellung nicht besser. Ausgestattet wurde der *Freyschütz* recht gut, durch Decorationen, Maschinerie und gute Executirung von Seiten des Orchesters. Die Ouverture wurde jedesmal mit Applaus aufgenommen. Die beste Vorstellung nach dem *Freyschütz* war *Jacob und seine Söhne*. Hr. Bulachoff sang und spielte seine Rolle ungewöhnlich brav; Hr. Lawroff als Jacob befriedigte (etwas zu viel Jugendfeuer abgerechnet) allgemein, und Hr. Maxin der ältere als Simeon spielte seine Rolle so gut, dass man den noch ungeübten Sänger gern darüber vergass. Die Chöre sind vielleicht an wenigen Theatern besser, als bey uns; der Grund davon ist, dass der russische Gottesdienst nur Vocal-Musik erlaubt, und die Sänger daher von Jugend an gewöhnt werden, Messen-Fugen ohne alle Begleitung mit reiner Intonation zu singen.

Nächstens hofft Ref. über die italienische Oper, die Unzahl der Vaudevilles, über eine Aufführung des Mozart'schen *Requiem*, welche der verdiente Kapellmeister Scholz mit einem Orchester von 120 Personen veranstalten wird, und einige Zöglinge der musikalischen Pflanzschule zu berichten, welche sich durch ihre Compositionen auszeichnen.

Königsberg. Ostern 1825 *bis Neujahr* 1826. *Theater. Die Wiener in Berlin* erhielten fortdauernd Beyfall. *Die Ochsenmenuett* wurde einigemale wiederholt. Die Operette: *Der Windmüller und der Gärtner*, von Wenzel Müller, gefiel sehr. (Warum bringt man von diesem melodiereichen Componisten nicht das *Opferfest der Braminen* wieder in's Repertoire?) Hr. Gern, der Sohn, vom königl. Theater in Berlin, gab im Sommer mehre Gastrollen, gefiel und machte besonders furore durch die Darstellung eines faden Berliner Incroyable in den beliebten *Wienern*, welche sonst nichtssagende Rolle demnach eigentlich seine Schöpfung ist. Wir bekamen nun auch *die Berliner in Wien* zu sehen, die aber wenig ansprachen; ferner die Platitude: *Ein Abend vor dem Potsdamer Thor*. Dass Hr. Gern stark aufträgt, ist bekannt und soll ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden; es giebt auch eine niedere Komik, die ganz ergötzlich seyn kann; und die des Hrn. G. ist es oft. Dass aber Stücke, wie das zuletzt genannte, von einer Bühne der Residenz zu den Provinzialbühnen hinüberwandern, das ist zu bedauern! Dann ist das Theater nicht eine Schule der Sitten, sondern der Sittenlosigkeit. *Gänserich und Gänschen*, schon früher durchgefallen, konnte nicht ausgespielt werden, weil Hr. G. einem Theile des Publikums, mit dem er an den vorigen Abenden in Differenzen gerathen war, Abbitte leisten sollte, wozu er keine Lust bezeigte. Indess trat er am folgenden Abende noch in einer anderen Rolle auf und schied mit Beyfall und in Frieden. Eine einaktige, von Hrn. Musikdirector Braun componirte Oper: *die lange Nase*, missfiel durch die elende Intrigue. Mad. Geissler belebte noch einigermaassen das langweilende Stück durch ihre Munterkeit. Einige Musikstücke wurden beyfällig aufgenommen. *Die Schneidermamsells* des Hrn. Angely fanden nicht viel Bewunderer. Jetzt folgte das Gastspiel des Künstler-Paars Devrient aus Dresden. Die Leistungen des Hrn. Devrient im Lust- und Trauerspiele gehören nicht hierher. Mad. Devrient (geborne Schröder) trat auf als Emmeline (zweymal; Spiel und Gesang gut, wiewohl Mad. Milder dem Ref. unvergesslich bleiben wird); Donna Anna (vortreffliches Spiel, der Gesang minder), Agathe (gefiel sehr), Prinzessin von Navarra (schien in der Rolle nicht fest), Preciosa (gutes Spiel), Fidelio (vortreffliches Spiel), Frau von Schlingen (gefiel durch ein eingelegtes Lied: Einmal noch die schöne Gegend etc. wiewohl man der Mad. Hoppe im Wienerischreden den Vorzug einräumte), Luise in *Kabale und Liebe* (gutes Spiel), Aline, Pamina, Euryanthe (in letzter Rolle dreymal, zum ersten Mal am 23. Juny.). Liessen manche Leistungen der Mad. Devrient diess oder jenes zu wünschen übrig,

vorzüglich wohl desshalb; weil sie manche Rolle erst hier einstudirte, so befriedigte sie nicht nur jede Erwartung, sondern enthusiasmirte das an allen drey Abenden überfüllte Haus als Euryanthe, durch meisterhaftes, ihrer Mutter würdiges Spiel und reizenden Gesang. Unvergesslich wird dem hiesigen Publikum das Finale des ersten Aktes und die Scene am Bach im dritten Akte seyn. Leider ging mit Mad. Devrient diese geniale Tondichtung Webers für uns, wahrscheinlich auf immer, verloren, weil uns zur Aufführung der Oper Einiges fehlt, vornämlich die Partitur, dann eine Euryanthe, dann ein tüchtiger Chor, dann Decorationen, Garderobe u. s. w. Hr. Musikdirector Braun hat mit den vorhandenen spärlichen Mitteln durch unermüdeten Eifer Unglaubliches geleistet; auch sind Hr. Geissler als Lysiart, Hr. Rohloff als Adolar nnd Mad. Braun als Eglantine mit Lob zu erwähnen. Warum Mad. Devrient in der Cavatine am Bach die schöne Stelle: was rieselst du im Haine etc. die doch gewiss in ihrer von Dresden mitgebrachten Partitur steht, wegliess, kann Ref. sich nicht gut erklären. Webers herrliches, aber äusserst künstliches Kunstwerk bedurfte übrigens einer solchen Darstellerin, um unser Publikum aus seinem Schlummer zu wecken. Nach der Abreise des Devrient'schen Paares schritt man zu den gewöhnlichen Theatermitteln, das Schiff während der Sommerdürre flott zu erhalten. Hr. Döring vom Rigaer Theater debütirte als Don Juan. Seine Stimme, Baryton, ist gut, in der Höhe recht angenehm (er trug später die Arie des Jantsi in der *Ochsenmenuett* sehr ansprechend vor), in der Tiefe nicht sehr kraftvoll; er schadet aber seinem Gesange durch unpassende Verbrämungen und Veränderungen, z. B. in dem Duett mit Zerline, in dem Ständchen zur Zitter u. s. w. Zwey zum Benefice des Geissler'schen Ehepaares gegebene Neuigkeiten: Heinrich von Kleist's *zerbrochener Krug* und *Sieben Mädchen in Uniform* wurden (vorzüglich das zweyte) sehr beyfällig aufgenommen. Diess ist auch eine Kleinigkeit, die andere Erzeugnisse der Angely'schen Muse weit übertrifft und durch ziemlich gute Wahl der Musikstücke, vorzüglich aber durch die Neuheit, sieben uniformirte und gut exercirte junge Damen auftreten zu sehen, gefallen muss. Hrn. Musikdirector Braun's Liederspiel: *Der Kosak und der Freiwillige*, fand Beyfall, wie sein fertiges Spiel auf dem Violoncell und Pianoforte.

Ein Lichtpunkt an unserm bewölkten Theaterhorizonte war die Ankunft des Hrn. Mosewius, unseres Landsmannes, aus Breslau, der das Theater ganz verlassen hat, und nur auf inständiges Bitten seiner Freunde noch als Gast als Bucefalo, Leporello, Seneschall, Wasserträger, Rath im *Geheimniss*, Kapellmeister von Venedig (mit einer eingelegten, von ihm componirten Scene), Onkel in *Blind und Lahm*, Zinngiesser, Abbé in *Fanchon*, Figaro (in der Mozart'schen Oper), Jacob in Méhuls *Jacob und seine Söhne* und Caspar im *Freyschütz* auftrat, und somit seine theatralische Laufbahn in seiner Vaterstadt, wo er sie begonnen hatte, beschloss. Mehremale wurde er vorgerufen; bey seinem Benefiz *Figaro* war das Haus gedrängt voll. Seine muntere Laune und sein lebendiges Spiel brachten in alle Darstellungen ein Feuer, welches auf unserer Bühne gewöhnlich fehlt. Als die vorzüglichsten seiner durchaus lobenswerthen Leistungen möchte Ref. den Wasserträger und Figaro bezeichnen; in der ersten Rolle ergriff er, in der zweyten ergötzte er Alles. Als Caspar gefiel er nicht allgemein, weil er ihn anders (düstrer, mit sich zerfallner) nahm, als früher der geniale Hr. La Roche. Muss denn aber alles über Einen Leisten geschlagen werden? Gewiss haben beyde Künstler über die Rolle gedacht und für ihre Ansicht Gründe. Dass ein so ausgebildeter Sänger und Schauspieler, wie Hr. Mosewius, in der Blüthe des Mannes-Alters vom Theaterleben abtritt, ist ein bedeutender Verlust für die deutsche Oper, wiewohl wir, mit dem gleissenden Stande zur Genüge vertraut, dem wackeren Manne dazu herzlich Glück wünschen. Wir werden auf ihn als Sänger noch bey Gelegenheit der Concerte zurückkommen. Zum 1. October ging die Schröder'sche Schauspielergesellschaft nach Elbing und Danzig ab, wo sie, wie es heisst, bis zur Mitte des Januars verweilen und dann, durch neue Mitglieder ergänzt, hierher zurückkehren wird. Unterdess unterhielten die Seiltänzer Kolter und der Kunstbereiter Fenzel mit ihren vereinigten Gesellschaften das schaulustige Publikum. Ein paar Vorstellungen der französischen Tänzerfamilie Amiot fanden nicht viel Beyfall.

(Die Fortsetzung folgt.)

Andeutungen.

1. Musik für's Ohr.

Italienische Componisten und deren Anhänger und Nachahmer stellten ehedem, wenn man ihnen die Magerkeit und die allzu kunstlose Arbeit ihrer Partituren vorrückte, gern den Satz auf: „die Musik ist nicht für die Augen, sondern für die Ohren.“ Gegen diesen Satz, recht verstanden, lässt sich nichts einwenden, aber nicht Alle verstanden ihn recht, und Viele meinten, er sage besonders, man solle nur an die Melodie, in Singsachen nur an die Gesangpartie, und zwar bey mehrstimmigen wieder nur an die erste Stimme denken, das übrige sey ganz und gar Nebensache. Wie diess die wahre Meynung des Heils sey, suchte mir einst ein verstockter Italiener hauptsächlich durch den Umstand deutlich zu machen, dass eine gute Prima Donna ziemlich so viel Gehalt habe, als das ganze Orchester, und es folglich Unsinn seyn würde, eine so theuer erkaufte Person nicht unumschränkt über die armseligen Geiger und Pfeifer herrschen zu lassen. Die Ansicht aber gilt nicht mehr bey den neuesten italienischen Componisten und ihrem Gefolge. Jetzt gilt es vor Allem: erstens Effect, zweytens Effect und drittens Effect. Den erreicht man aber am sichersten und schönsten durch gewaltigen Lärm, durch schneidende Contraste, durch zehnerley Figuren, deren eine immer die andere todt schlägt, durch geniales Verschmelzen von Dur und Moll, woraus ein gar lieblich schmeckendes Bittersüsses oder Süssbittres entsteht, durch vieles und neues Moduliren ohne ängstliche Berücksichtigung alter steifer Regeln und durch ähnliche köstliche Dinge mehr. Was nun die Contraste anlangt, so wünschte ich, man machte Versuche auch nach einer andern Seite hin, die bisher vernachlässigt wurde. Ich meyne nämlich, es sey zwar gar originell, z. B. in einer komischen Oper: Schulzens Hanne von ihrer Liebe zu Pachters Michel singen zu lassen, mit Begleitung von vier Hörnern, vier Trompeten, Pauken, Posaunen und Janitscharenmusik — aber eben so originell würde es seyn, bey einer Schlachtmusik die Harmonica zu benutzen, oder Harfen, Flöten und Guitarre, oder auch Maultrommeln. Und daran hat leider noch Niemand gedacht. Nachdem ich's aber verrathen habe, werden wir's schon zu hören bekommen.

2. Italienische Melodie, deutsche Harmonie.

Italienische Tonkünstler, welche deutsche Instrumentalmusik kennen (es giebt deren jedoch weit weniger, als man glauben sollte), lassen ihr volle Gerechtigkeit widerfahren. Das Urtheil einiger von ihnen über J. Weigl, er schreibe den Gesang, wie ein Italiener, und die Instrumente, wie ein Deutscher, ist daher ungemein schmeichelhaft. Hier stehe das feingedrehte Compliment nur als ein Gedanke, der Beherzigung jedes Componisten werth. Italienische Melodie, deutsche Harmonie und, setzen wir hinzu, französische Declamation, können vereinigt werden, und wer sie vereinigt, der thut wohl. Dem Deutschen wird nur eins dabey schwierig werden, die Melodie nämlich nach älterer italienischer Weise herrschen zu lassen — und das nicht aus Unvermögen, sondern aus vorherrschender Neigung für die Instrumentalpartie. Er wird das aber können, wenn er sich überzeugt, dass eine Begleitung, welche den Sänger bindet und fesselt, nicht gut sey, am wenigsten für den Deutschen, dem schon seine Sprache, wenn auch nicht unüberwindliche, doch grössere Schwierigkeiten bietet, als die italienische — dass die italienische Begleitung des Gesanges der Idee nach gut sey, nur in der Ausführung des deutschen Fleisses ermangle, dessen sie bedarf, um interessant und reich zu seyn, ohne den Sänger zu drücken — und wenn er gegen die Mode der übervollen Harmonie und des ewigen Wechsels der Modulation mit Wachsamkeit auf sich selbst und mit Bereitwilligkeit, das glänzende Aeussere dem soliden Innern zu opfern, zu kämpfen sich ernst rüstet.

3. Das musikalische Ohr.

Das Ohr ist in der Musik der letzte entscheidende Richter — ist ein Satz, den sich wohl Niemand getrauen möchte zu bestreiten, zumal, wenn man noch hinzusetzt: ein musikalisches Ohr, ein musikalisch gebildetes, ein feines Ohr u. dgl. Aber in welchem Jahrhunderte und unter welchem Volke sitzt das Ohr quaestionis einem Menschen am Kopfe? Eine Frage, deren Antwort nicht eben leicht ist. Wie die Griechen gesungen haben, wissen wir immer noch nicht so recht; diejenigen ihrer Melodieen und Harmonieen aber, welche wir älteren und neueren Forschern verdanken, sind so beschaffen, dass ein Ohr des neunzehnten Jahrhunderts, wenigstens unter den sogenannten gebil-

deten Völkern Europa's, sie nur dann erträglich finden kann, wenn der zugehörige Kopf bedenkt, dass es antike, griechische Musik sey. Aehnlich geht es uns mit dem zweystimmigen Kirchengesang um's Jahr 1000, der in lauter Quarten oder Quinten, und mit dem später entstehenden dreystimmigen, der, wie der zweystimmige, nur mit Verdoppelung des untern oder obern Tons in der höhern oder tiefern Octave einherschreitet — ja, es ergeht, dem Himmel sey's geklagt, Vielen wohl gar nicht besser mit manchen Fortschreitungen in den Compositionen aus Palestrina's herrlicher Zeit, ja mit Palestrina selbst, z. B. wenn ein Stück anfängt, F dur, G dur, A dur, obschon alle Octaven und Quinten schwarz auf weiss vermieden sind. Und wer hätte wohl noch vor funfzig Jahren Accorde und Accordfolgen, die jetzt alle Augenblicke einmal vorkommen, auch nur auszuhalten vermocht! Nun, Gottlob, das auszuhalten und noch ganz Anderes, z. B. Opernmusik, gegen welche das aus dem Theater wallende Publikum den eben vorbeyziehenden Zapfenstreich von vierzig Trommeln für eine sanfte Musik erklärt, das ist uns Spass und macht uns sogar Spass. Ein Trost geht mir aus solcher Bemerkung hervor, und ein tüchtiger, nämlich, dass es in dieser luxuriösen schwächlichen Zeit noch ganz hübsch um unser Nervensystem stehen müsse, wenigstens was die Gehörnerven betrifft. Ob aber unser Ohr das beste sey, oder das jenes Persers, dem im Concerte und Theater das Einstimmen der Instrumente immer das Liebste war, wage ich nicht zu entscheiden.

4. Melodie.

Dem verstockten verhärteten Italiener ist Melodie Eins und Alles, und er opfert ihr, wo es gilt, ohne Bedenken alles Uebrige auf. Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass diess höchst einseitig sey, aber man muss doch auch gestehen, dass die Wirkung der Musik fast immer und ursprünglich von der Melodie herrühre — denn nur in besonderen Fällen mag durch Harmonie allein wahre und grosse Wirkung erreicht werden — und dass insofern der Italiener, der fast überall, wo wahres und reges Gefühl für's Schöne entscheidet, Recht hat, nicht übel verfahre. Nun ist Melodie zwar freye Erfindung, doch jederzeit den Gesetzen der Harmonie, so verborgen diese auch seyn mag, unterworfen, wir Deutschen aber sind in Behandlung der Harmonie ohne alle Widerrede den Italienern weit überlegen — da meine ich denn, es stünde uns wohl an, nun auch um den Preis der Melodie, gehoben und bedeutender gestellt durch unsere Harmonie, ritterlich zu kämpfen. Wenn wir nur ein klein wenig die Künste der Harmonie, vielleicht oft nur die geliebten Künsteleien derselben, hintansetzen, ein gewisses Steifes, das uns zuweilen anklebt, zu vermeiden suchen und mit allem Fleiss nach wahrer Singbarkeit trachten wollen, so hoffe ich, unser ist der Sieg.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Angelica Catalani-Valabregue, eine biographische Skizze, vom Freyherrn E—d von W—a. Cassel, bey Luckhardt. 1825. (Pr. 16 Gr.)

Man erhält hier auf zwey und einem Drittel-Bogen einen kurzen Abriss der Hauptmomente dessen, was man, gewissermaassen im Gegensatze der Biographie, den Lebenslauf zu nennen pflegt, wie diese Hauptmomente aus verschiedenen öffentlichen Blättern zwar schon bekannt, aber doch wohl nicht Allen gegenwärtig sind, die sich für sie, bey dieser mit Recht berühmten Künstlerin, interessiren. Hr. v. W. hat sie gut zusammengestellt und gut ausgesprochen: übrigens die Forderung an den Geschichtschreiber, sich der Beweise eigenen Antheils an seinem Stoffe möglichst zu enthalten, erfüllt; so dass er z. B. über gewisse sehr bekannte Eigenheiten der Frau bloss einmal gelegentlich äussert: sie „möchte wohl von dem Vorwurfe eines sich zuweilen zu merklich äussernden Selbstgefühls nicht gänzlich freyzusprechen seyn." Die Zeitschriften, aus denen diess oder jenes genommen worden, sind nachgewiesen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten März. N°. 9. 1826.

Recension.

Prémiere grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Franç. Schubert. Oeuv. 42. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es führen jetzt viele Musikstücke den Namen Phantasie, an denen die Phantasie sehr wenigen oder gar keinen Antheil hat, und die man nur so tauft, weil der Name gut klingt und weil das Geisteskind, wie wild Wasser nach allen Seiten auslaufend, in keine gesetzliche Form sich hat fügen wollen. Hier führt einmal, umgekehrt, ein Musikstück den Namen Sonate, an dem die Phantasie ganz offenbar den grössten und entscheidendsten Antheil hat, und das wohl jenen Namen nur führt, weil es dieselben Abtheilungen, überhaupt denselben äussern Zuschnitt hat, wie die Sonate, übrigens aber, dem Ausdruck und der Technik nach, zwar in rühmlicher Einheit beharrt, aber in den abgesteckten Gränzen sich so frey und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar bewegt, dass es nicht mit Unrecht Phantasie heissen könnte. In dieser letzten Hinsicht kann es wohl nur mit den grössesten und freyesten Sonaten Beethovens verglichen werden. Wir verdanken diess ungemein anziehende und auch wahrhaft gehaltvolle Werk Hrn. Franz Schubert; wie wir hören, einem noch jungen Künstler von Wien in Wien. Uns ist derselbe, wie wahrscheinlich im nördlichen Deutschland überhaupt, nur aus seinen höchstverschiedenartigen, ein- oder mehrstimmigen Gesängen mit oder ohne Begleitung des Pianoforte bekannt; und in diesen haben wir, wenn sie gleich, bey ihrer grossen Anzahl, von sehr verschiedenem Gehalt und Werth sind, auch nicht ohne Excentricitäten nach allen Seiten hin, die selbst hin und wieder Missgriffe genannt werden müssen — ein ausgezeichnetes Talent, Geist und Gefühl, Spuren ächter Originalität in Erfindung und Ausführung, und ein, wenn auch zuweilen aus der rechten Bahn verlokkendes, doch schon an sich achtungswerthes und auch nicht selten das Rechte überraschend ergreifendes Bestreben, seinen eigenen Weg zu gehen — mit Vergnügen bemerkt. Aus den Vorzügen, wie aus den Mängeln dieser Gesänge haben wir immer vermuthet, dass Hr. Sch. in der Gattung, die keine Gesetzgebung hat, als die, aller guten Musik überhaupt — in der Instrumentalmusik, besonders in den weiteren und freyeren Formen derselben, noch glücklicher, als dort, seyn werde; und diese Vermuthung wird durch die hier angeführte, seine erste grosse Sonate, vollkommen bestätigt. Sie ist reich an wahrhaft neuen und originellen, melodischen und harmonischen Erfindungen; eben so reich, und noch mannigfaltiger an Ausdruck; kunstvoll und beharrlich in der Ausarbeitung, namentlich auch in der Führung aller Stimmen; und dabey doch durchgängig wahre Pianoforte-Musik. Dass diese Erfindungen nicht selten etwas wunderlich, und noch wunderlicher aufgestellt sind, (besonders im ersten Satze; wo z. B. das, an sich fast trockene Hauptthema, nicht nur auch absichtlich trocken hingesagt, sondern dann so oft, und offenbar wieder absichtlich, eben so wiederholt wird,) das findet man leicht; desgleichen, dass der Verf. mit den, sich ihm zudrängenden, zum Theil seltsamen Harmonieen öfters (sogar, was die grammatischrichtige Schreibart anlangt) kaum gewusst hat, wohin? und was dergleichen mehr ist, wobey man nicht unterlassen kann, den Kopf ein wenig zu schütteln: aber hat man geschüttelt und der Regel durch das Geständniss ihr Recht angethan, dass es zu wünschen wäre, der Verf. hätte ihr und zugleich der Sache, wie sie nun (nota bene: im Zusammenhange) klingt, volles Genüge geleistet: dann kann man doch nicht lassen, Alles, wie es nun einmal

dasteht, mit Vergnügen aufzunehmen und sich an manche Wunderlichkeit für Einsicht, Ohr oder Auge einigermaassen zu gewöhnen. Besser ist besser — das ist keine Frage: aber Geist und Seele ist das Beste — das ist auch keine. Indessen: wenn es dem gerechten Beurtheiler zukömmt, die zweyte Hälfte des Satzes anzuerkennen, so kömmt es auch dem Künstler zu, die erste zu Herzen zu nehmen. Denjenigen unserer Leser aber, die diess Werk ganz bezwingen können, versprechen wir, in Hinsicht auf Geist und Seele, einen reichen, ausgezeichneten Genuss. Vielleicht glauben sie unserem Versprechen, bis es sich ihnen aus Erfahrung bestätiget, williger, wenn wir ihnen das Werk nach seinen Theilen etwas näher beschreiben; und so thun wir das.

Erster Satz: Moderato, A moll; C-takt. Der herrschende Ausdruck: eine niedergehaltene, zuweilen aber heftig hervorbrechende, düstere Leidenschaftlichkeit, wechselnd mit schwermüthigem Ernst. In der technischen Ausführung viel Beharrlichkeit und manche wahrhaft kunstvolle, keinesweges schon verbrauchte Combination. Jener Wunderlichkeiten in Nebendingen wollen wir nicht weiter gedenken. Der Satz ist nicht kurz, aber auch nicht länger, als zu wünschen, wenn man gern in dieser Stimmung verbleiben soll. Zweyter Satz: Andante poco moto, C dur; Dreyachteltakt. Ein einfaches, singbares, sanftheiteres Thema, schön erfunden und in wohlgefälligem Flusse aller vier Stimmen harmonisirt. Es macht eben an dieser Stelle eine um so angenehmere, und gewiss die passendste Wirkung. Es wird, im fortlaufenden Satze, fünfmal, frey, aber dem Ausdrucke nach nicht abschweifend, variirt, und aus der letzten Variation ein ausgeführterer Schluss gebildet. Hier ist auch in der Harmonie Alles rein und klar. Das Ganze ist, in der Erfindung, dem Ausdrucke und der Bearbeitung, den variirten Andante's J. Haydn's in seinen Quartetten aus späterer Zeit ähnlich; und dass damit kein geringes Lob ausgesprochen ist, weiss Jedermann. Dritter Satz: Allegro vivace, Scherzando, A moll; Trio, F dur; das erste lang und ganz thematisch, das zweyte kurz und frey gehalten. In jenem bricht die zurückgehaltene Leidenschaftlichkeit hastig und heftig heraus; in diesem folgt einige Beruhigung, die aber durch Wiederholung des ersten bald wieder aufgehoben wird. Wie man den vorhergehenden Satz Haydnisch nennen kann, kann man diesen Beethovenisch nennen; es versteht sich, ohne damit dem Verf. seine Eigenthümlichkeit zweifelhaft machen zu wollen. Was würde im angeregten Gemüthe nach diesem Wechsel der Empfindungen am natürlichsten folgen? Doch wohl: eine, gleichsam verallgemeinerte, gehobene Stimmung überhaupt, nicht heftig, aber sehr lebhaft, nicht trübe, aber auch nicht leicht und lustig — eine kräftige, männlich — heitere Stimmung, gemischt aus Ernst zum grösseren, und aus Scherz zum kleineren Theile. Eben das ist der Ausdruck des langen, in technischer Behandlung sehr zusammengehaltenen Finale — Allegro vivace, A moll; Zweyvierteltakt. Es ist diess schon an sich eine rühmenswerthe Arbeit; noch mehr aber muss es als recht eigentlicher Abschluss des Ganzen gerühmt werden.

Wenn diese kurze Beschreibung des Werkes die Leser auf dasselbe aufmerksam macht und auch ihnen erleichtert, es so zu fassen und aufzunehmen, wie es gemeynt ist: so hat sie geleistet, was sie hat leisten sollen. Um nach Wunsch vorgetragen zu werden, verlangt diese Sonate nicht sowohl ein virtuosenmässiges Spiel, (was man nun so nennt,) als vielmehr ein ausgearbeitetes, ungefähr, wie die grössten Sonaten von Beethoven oder von Cramer. Auch das Instrument muss gut seyn: der verschiedensten Modificationen des Starken und Schwachen, so wie des Bindens und Nachklingens neben präciser Dämpfung fähig. Der Stich ist ziemlich, doch nicht so gut, als bey mehren, in demselben Verlage seit kurzem herausgekommenen Musikalien weit geringeren Gehaltes. Ein besonderer, artig verzierter, farbiger Umschlag bezeichnet diese Sonate noch als Cah. I. einer *Bibliotheque musicale de nos contemporains etc.*

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Concerte.* Am 27. April (Bettag) zum Besten der Stadtarmen: Mozarts *Requiem,* aufgeführt im Dom durch Hrn. Musikdirector Riel. Schade, dass das schöne Musikchor der Kirche nur eben benutzt werden darf, wie es zu anderen Zwecken eingerichtet worden. Am 25. Juny Bernhard Romberg's Concert. Nur ein solcher, hier schon gekannter, liebenswürdiger und anspruchloser Künstler, König der Virtuosen, wie man ihn irgendwo recht pas-

send genannt hat, konnte in der schönsten Jahreszeit den Saal einigermaassen füllen. Wir hörten eine Ouverture von des Concertgebers Composition (C dur), sein Violoncellconcert in H moll, die Rossinische Arie: Una voce poco fà, von Dem. Bernhardine Romberg gesungen (gute Altstimme von Umfang und Fertigkeit, einnehmende Persönlichkeit,), Variationen über russische Lieder, vorgetragen von dem Sohne, Carl Romberg (recht brav); Cavatine von Bernh. Romberg, gesungen von der Tochter; Variationen über schwedische Lieder, vorgetragen von Bernh. Romberg, die alles, vorzüglich das weibliche Publicum, entzückten.

Am 23. September, Musikalische Abendunterhaltung des Hrn. Mosewius, im Saale des Kneiphof'schen Junkerhofes. Hr. M. sprach darin zum Anfange statt der Ouverture einige launige Worte zur Entschuldigung, dass ein Pianoforte das fehlende Orchester repräsentire. Dann sang er eine Scene aus Righini's *Selva incantata*, darauf den *Erlkönig*, von C. Blum componirt, dann eine Arie aus *La gazza ladra*, und mit einer Dilettantin (Dem. Emilie Cartellieri) ein Duetto buffo aus *Il Turco in Italia* von Rossini. Den zweyten Theil eröffnete die Arie des Figaro (von Rossini): Largo al Factotum. So gesungen muss Rossini'sche Musik ungeachtet ihrer Schwächen immer gefallen; dann folgte ein hübsches Duett von Generali zwischen Hrn. Mosewius und Hrn. Musikmeister Wurst, dann die *Orakelglocke* von Spindler, vorgetragen von Hrn. Mosewius, dann die hübsche vierstimmige Barcarole: O pescator, und das Duo: Se fiato in corpo etc. aus Cimarosa's *Matrimonio segreto*, zwischen Hrn. Mosewius und Geissler. Zum Beschluss: *Abschied von der Heimath*, gesungen von Hrn. M. Zwischen diesen Gesangstücken trug Hr. Eduard Maurer Violincompositionen vor. Selten hat ein Concert mit Posaunen und türkischer Musik einen so günstigen Eindruck hinterlassen, wie diese Abendunterhaltung am Pianoforte. Der wakkere Concertgeber zeigte sich als vortrefflicher Sänger, sowohl in ernsten als in scherzhaften Sachen. Seine gute Bassstimme ist durch tüchtiges Studium vollkommen ausgebildet, etwa im Umfange von F bis eingestrichen F; dabey zeigte Hr. M. dass er nicht bloss Töne, sondern auch Worte zu singen wisse und dem Dichter sein Recht widerfahren lasse. Wir haben auch ausserdem noch Gelegenheit gehabt, Hrn. Mosewius Händel'sche Recitative und Arien (aus *Saul*, *Samson* und dem *Messias*) vortragen zu hören — vortrefflich! Hr. M. versteht Händel, Mozart, Rossini, darf also wohl ein Meister des Gesanges genannt werden, der Alles prüfte und das Gute sich aneignete. Gewiss wird er auch in seinem neuen Wirkungskreise, als Director einer Singakademie in Breslau, vielfachen Nutzen stiften, denn es fehlen ihm weder Kenntnisse, noch Geschmack, noch Fleiss und Eifer.

Hr. Musikdirector Sämann führte am 18. Oct. zum Besten der altstädtischen Kirchenbaukasse, und am 1. Novemb. (auf Verlangen wiederholt) zum Besten der Armen, Händel's Meisterwerke: das *Te Deum zum Utrechter Frieden* und den 100*sten Psalm* auf. Beyde sind zu bekannt, um etwas über ihre Vortrefflichkeit sagen zu dürfen. Die Besetzung bestand aus etwa 44 Sopranen, 26 Alten, 24 Tenören, 36 Bässen, in Allem 130 Sängern und etwa 56 Instrumentisten. Um dieses starke Personal zu placiren, hatte Hr. S. sich verschiedene ganz zweckmässige Anordnungen des Musikchors erlaubt, über welche er in Zwist gerieth. Die Aufführungen gingen exact. Viele Zuhörer waren ergriffen, viele unbefriedigt, weil solche alte (!) Musik sie nicht anspräche, hübsche Flötensolo's etc. mangelten u. s. w. Kein Wunder! Beyde Einnahmen waren für Königsberg und die jetzige Zeit nicht unbedeutend. Von vier Abonnements-Concerten, die Hr. Musikdirector Riel angekündigt hatte, sind bis jetzt drey gegeben worden, darin, ausser Concerten, Arien, Ensembles, eine *Hymne* für Chor und Solostimmen, von Eberwein, Händel's Halleluja aus dem *Messias*, Feska's 103*ter Psalm*, Finale mit: O sanctissima aus der *Räuberburg* von Kuhlau. Das vierte Concert soll im Januar Statt finden und darin Himmels Oratorium (oder Cantate) *Vertrauen auf Gott*, ausgeführt werden.

Am 19. Dec. führte Hr. Musikdirector Sämann mit seinem Singvereine (der — nach dem Tode des Hrn. Pastenacj, und durch das jetzt erfolgte Ausscheiden des Hrn. Dorn von der Leitung des Vereins — nun gänzlich als der seinige zu betrachten ist) Händel's Oratorium *Saul*, in dem lange nicht zu Concerten benutzten, aber zu diesem Behufe sehr zweckmässigen und ziemlich gefüllten Saale des altstädtischen Junkerhofes auf, und zwar nur beym Pianoforte, welches Manchem nicht nach Wunsche war. Auch hatte Hr. S. tüchtig (mehr als die Hälfte) gestrichen, worüber sich Andere Unzufriedene in (guten und schlechten) Versen, auch Gedankenstrichen (—) ausliessen.

Hr. Otto Kressner, königl. sächs. Kammermusicus, gab am 23. Dec. im Saale des deutschen Hauses eine musikalische Abendunterhaltung, und trug darin ein Flötenconcert von Drouet, ein Divertimento von seiner Composition und Variationen über *God save the king* von Drouet, mit allgemeinem Beyfalle vor. Hr. Kr. ein noch sehr junger Mann, ist ein trefflicher Flötist, seine Fertigkeit gross und sein Ton schön. Ref. hat einmal (in Danzig) einen Flötenspieler gehört, der auf dem Anschlagszettel versicherte, das verehrliche Publicum werde nicht Flötentöne, sondern Trompetentöne zu hören bekommen. Diese Virtuosität geht dem Hrn. Kr. ab; er bläst nur Flötentöne. Ein zweytes Concert kam in dieser an anderen Festlichkeiten reichen Zeit nicht zu Stande. Auch ist das Publicum übersättigt, denn ausser den erwähnten Concerten finden noch die Uebungsconcerte des Hrn. Streber (im Winter jeden Sonnabend), die des Hrn. Brunner (wöchentlich einmal), die des Hrn. Hoffmann, ferner Extraconcerte der militairischen Musikchöre, der Studirenden, (der zahllosen Bälle nicht zu gedenken,) alle vierzehn Tage das von Hrn. Nicolai begründete musikalische Casino Statt, in welchem Musik, (Aufführungen von *Cosi fan tutte*, Winters *Timoteo*, nächstens auch *Titus*) Declamation, Tanz u. s. w. abwechseln, endlich noch die Liedertafel.

Vermischte Nachrichten. Hr. Daniel Huray, ehemaliger hiesiger Theaterdirector, ist in Bromberg gestorben. Er hat sein früheres Leben im Druck herausgegeben. (*Lebenslauf eines Schauspieler.*) Nach einem (unverbürgten) Gerüchte wird die Rigaer, während der Landestrauer unbeschäftigte Schauspielergesellschaft, mit Genehmigung des für Ost- und Westpreussen concessionirten Hrn. Directors Schröder, so lange derselbe in Königsberg verweilt, in Danzig Vorstellungen geben.

Stuttgart im Januar. Die Anekdote von jenem Gesandten ist bekannt, der, als vom National-Gesange die Rede war, auf die Erkundigung nach den Volksmelodieen seines Landes die Antwort ertheilte: „Bey mir singt das Volk nie!" — Bey uns in Würtemberg singt das Volk sehr viel, und vielleicht am meisten und herzlichsten gerade der gern über harte Zeiten klagende Theil. Es herrscht aber auch viel künstliche Musik, die zur Erziehung und zum Tone gehört und nicht gerade immer aus dem Herzen kommt, im Lande und besonders in der Residenz, also eine solche, die sich nicht, wie die natürliche, nur selbst hören — sondern hören lassen will; doch bieten sich auch hier, wie in anderen Fällen, inneres Bedürfniss und Mode oft die Hand.

Es sind auch in diesen Blättern schon die Vereine genannt worden, die sich neben den öffentlichen Kunstanstalten der Musik zu Liebe gebildet. Ausser diesen bestehen aber noch manche kleinere Zirkel, deren Hauptzweck gesellige Musik ist. So hatte in diesen Tagen in einem Privathause die Aufführung von Händels *Messias* mit Auslassung weniger Stücke von einem Chor von etwa vierzig männlichen und weiblichen Stimmen unter Klavierbegleitung Statt, und überraschte durch die Fülle und Rundung des Geleisteten, besonders im Vortrage der herrlichen Chöre, so Kenner als Liebhaber. Mit Anerkennung muss hierbey der Beharrlichkeit der Theilnehmer und ihrer Leiter, so wie des das Ganze zusammenhaltenden Accompagnements von Emilie Zumsteeg, der Tochter des verstorbenen Tondichters, die uns auch schon Compositionen gegeben, gedacht werden.

Ein Hauptgewinn, der durch Einstudiren solcher klassischen Musikwerke, neben der Uebung zu wachsender Fertigkeit, errungen wird, ist gewiss der, dass man sie, was beym blossen Anhören keinesweges geschieht, eigentlich in Saft und Blut verwandelt, dass man ihrer Höhen und Tiefen kundig wird, dass sie mit einem durch's Leben gehen.

Wenn Umgang mit Menschen zu den Erdenfreuden gehört, so ist wohl musikalische Geselligkeit eine der erfreulichsten und würdigsten, besonders eine solche, wo sich zum Erfassen eines schwierigen aber höchst kunstreichen Werkes, zu allseitiger Vereinigung und Ausbildung seiner Darstellung, Kunstliebende verschiedenen Alters und Geschlechts zusammen thun, und durch eine unmittelbar aus der Seele stammende Sprache, erhoben über die conventionelle und ihre beengenden Rücksichten, mit einander verkehren. Diese Stunden gemeinsamen Studiums, wo Theorie und Anwendung sich durchdringen, zählt gewiss jeder Musikfreund unter die schönsten seines Lebens. Sie sind nebenbey eine Quelle mannigfacher Erfahrungen, ein Menschenthum stets in Beziehung auf Tonkunst und Tonwerke, ein Leben in zweyter Potenz, weil es sich an der Kunst spiegelt, wie dasjenige im Wilhelm Meister.

Wie es da nicht an ernsten, rührenden Momenten gebricht, so kommen auch nicht selten belustigende, pikante Auftritte vor, da bey Künstlern und Kunstjüngern Neigung und Abneigung, Erwartungen und Forderungen erhöhter als bey gewöhnlichen Menschen zu seyn pflegen, bürgerliche und persönliche Rücksichten dennoch auch hier, wie in anderen Lebenskreisen, unter der Decke ihr Spiel treiben wollen, Geschmack und Ungeschmack, Bescheidenheit und Anmaassung sich auf eine sinnliche, ohrfällige Weise kund thun.

Eine ziemliche Anzahl neuerer Romane, Novellen, Schilderungen, von Heinse's Hildegard bis auf Tieks musikalische Leiden und Freuden — Rochlitz gehört der ganzen zweyten Hälfte dieses Zeitraums an — dankt solchen Erlebnissen ihr Daseyn.

Die öffentlichen musikalischen Darstellungen sind, wie immer, Oper und Concert, jene das Princip der Einheit, dieses der Mannigfaltigkeit in sich tragend. So soll es wenigstens seyn; denn wie wir die Oper aus Einem Guss und Geist verlangen, nicht ein Conglomerat von mancherley Tonstücken, einen Potpourri, so wollen wir, dass im Concert aus verschiedenen Zeiten und Geschmacks-Epochen Gesang- und Instrumental-Stücke in schicklicher Folge vorgetragen werden und nicht etwa die Producte eines einzigen Zeitlieblings, eines und desselben Nationalgeschmacks, derselben Gefühls-Modalität etc. den ganzen Abend füllen. Aus dem Concerte seyen die Aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung verdrängt, ja wir wünschten, dass unser verdienter Kapellmeister öfter — er hat es Einmal mit gutem Erfolg gethan — Werke der alten, mittleren und neuesten Zeit in demselben Concerte geben möchte. Eben so könnten auch zuweilen Producte entschiedenen aber verschiedenen Nationalgeschmacks eben zur Vergleichung in unmittelbarer Folge gebracht werden. Im Concerte stellt sich der eigenthümliche Geist jedes Tonstückes, so wie die einzelne Virtuosität, in vollem Lichte dem geschärften Sinn und Urtheil dar, in der Oper schlingt unvermeidlich das forteilende Ganze die Eindrücke des Theils in sich hinein.

Das Einzelne, was uns die fünf Concerte gebracht, aufzuführen, gestattet der Raum dieses Blattes nicht. Wenn aber anderwärts der Dank, der sich beym Neuen am lautesten äussert, bey fortgesetzten Gaben mehr im Herzen, in stiller Anerkennung fortlebt, so ist diess bey den dramatischen und musikalischen Darstellungen anders. Dem Schauspieler und Virtuosen ist der Beyfall ein Lebens-Element. Auch unsere Künstler hatten sich des willkommenen Zeichens stets zu erfreuen.

Die beyden Abtheilungen jedes Concertes eröffneten Symphonieen von Haydn und Mozart — in ewiger Jugend fortlebend. Die Ouvertüren von C. M. v. Weber bildeten durch ihre romantischen und weiter ausgreifenden Motive einen interessanten Gegensatz zu jenen an die antike Einfachheit erinnernden Kunstwerken.

Dem. Schechner, vom Münchner Hoftheater, sang im ersten Concerte. Wir unterschreiben gern, was über diese herrliche jugendliche Erscheinung am musikalischen Horizonte kürzlich im *Morgenblatte* gesagt worden, wo ein Berichterstatter aus Carlsruhe seinem grossen Lobe nur eine kleine wohlmeinende Einschräukung mitgab. Ein köstliches Quartett von Righini im zweyten Concerte liess wünschen, dass von diesem nicht übertroffenen Meister noch mehr verkommen möchte.

Die Virtuosen auf der Violine, Pechatschek und Stern liegen in einem künstlerischen Wettstreite, bey welchem ausser ihnen selbst auch das Publicum gewinnt. Der junge Heim, der unter andern ein Jahr in Paris gelernt, erfreut durch eine andere Art des Spiels, die wir, im Gegensatz gegen die Mayseder'schen Polonaisen-Läufe und Sprünge, die characteristisch-melodiöse nennen wollen.

Im dritten Concerte wurde zum Schluss eine Ouverture (*guerriera*) von Vogler gegeben. Solche gediegene Werke sagen uns laut mahnend, wie weit man in der Anwendung drastischer Mittel in der Tonkunst gehen darf. Sie geben das erhebende Gefühl einer gewaltigen Kunst, die sich dennoch in schönen Schranken zu halten weiss. O wie belohnend ist es auch in dieser Sphäre, nicht Alles zu thun, was man thun könnte!

Am Christtage wurde das *Weltgericht* von Fr. Schneider, Text von August Apel, gegeben; also eine Art Gegensatz dieses festlich-heitern Tages. Ein solch' grosses Oratorium giebt Mancherley zu denken und zu fragen; das gegenwärtige vorzüglich; und die erste Frage möchte wohl diese seyn: Kann das Weltgericht, der jüngste Tag — der Gegenstand einer musikalischen Dar-

stellung solcher Art werden? Lässt sich's denken, dass der Eindruck des Ganzen, wie man gerecht fordert, ein heiterer sey, — dass die Musik in und mit dem Gegenstande spiele; ihn spielend vor- und durchführe? oder ist schon mit der Aufgabe ein Unzulässiges, ein Ueberschreiten der musikalischen Sphäre gegeben? Lässt sich's denken, dass einer der älteren Meister dieses Sujet zu seiner Bearbeitung gewählt haben könnte, oder war es vielleicht dem modernen Meister darum zu thun, sich in einem Aeussersten zu versuchen, und der an starke Reize gewöhnten Welt einen der schärfsten zu bieten?

Ein blosser Musikfreund und liebhaberischer Ausüber erlaubt sich nicht, über den kunstreichen Bau dieses Tonwerkes Etwas zu sagen; das entscheidende Wort könnte wohl nur von Einem kommen, der auf gleicher Kunststufe mit dem Werke stünde. Er bemühte sich nur, über den Eindruck, den es auf ihn, den es, seiner Wahrnehmung nach, auf ein musikgewohntes Auditorium gemacht, sich Rechenschaft zu geben, und hier fand er denn, dass der grossen Kunst, die hier aufgeboten worden, der Erfolg nicht so ganz entsprach.

Das Werk im Ganzen mit würdigen Gefühlen zu begleiten, dazu reichte wohl die Gemüthskraft weniger Zuhörer hin; es aber in Stücken zu reissen, und jedes einzelne Musikstück für sich hinzunehmen und zu geniessen, dazu gehörte eine praktische Abstractionsgabe und Selbstbeherrschung, die wieder nicht Vieler Sache ist; überdiess möchte auch dem geachteten Meister mit solcher isolirenden Geniesserei gewiss kein grosser Gefallen geschehen.

Wir meynen, bey einem den ganzen langen Abend ausfüllenden Oratorium sey es eine unerlässliche Bedingung, dass die heiteren und ernsten Gefühle auf's mannigfaltigste wechseln. Die *Opera seria* kann nicht hiergegen angeführt werden, denn wo Handlung und sinnliche Gegenwart ist, da haben Imagination und Empfindung eine festere Unterlage; jedoch muss auch hier die Frage erlaubt seyn, ob eine *Opera seria* im strengsten Style der modernen Zeit — die Altvorderen instrumentirten anders — für gewöhnliche oder für ungewöhnliche Menschen gemacht sey.

Wir möchten das *Weltgericht* einen tüchtigen Repräsentanten der neuen musikalischen Zeit nennen, der alle Style der früheren Epochen in sich darzustellen, und den mannigfachsten Tendenzen der Gegenwart durch sehr schöne einfache Choräle, durch liebliche zwey- und mehrstimmige Gesänge, durch ruhige und wilde Chöre und Fugen — der Menschen, Engel und Höllengeister — durch kunstvolle Instrumental-Sätze zu genügen, kurz ein Allseitiges zu leisten trachtet, wo selbst romantische Motive, wie die in der Wolfsschlucht-Scene im *Freyschütz* nicht fehlen.

Bemerkenswerth ist es, dass Apel, der Dichter des Mährchens, aus welchem der Text zu besagter Oper genommen, auch der Dichter des *Weltgerichts* ist. Wer letzteres gehört hat, wird kaum sich nehmen lassen, dass Weber und Schneider bey Anwendung der romantischen Motive, unheimlicher Modulationen, Ausdruck des Höhnischen, Satanischen etc. von einander gewusst. Es bleibe aber dahingestellt, welches Musikwerk, oder genauer gesprochen, welches Manuscript das frühere sey.

Wenn, abgesehen vom Objectiven der Kunstleistung, auch dem Subjectiven des Eindrucks eine Stimme erlaubt ist, so frage man sich nach Anhörung solcher Werke — wie etwa nach Lesung eines dichterischen: — könntest du sogleich jetzt, oder Morgen oder in acht Tagen, oder in einem Monat etc. das Ton-Kunstwerk noch einmal hören?

Man durchlaufe in Gedanken den Kreis bekannter Meister in verschiedenen Gebieten der Kunst, in musikalischen, dramatischen, epischen, erzählenden etc. und die Antworten werden uns zum Nachdenken über die verschiedene Wirkung, Sättigungskraft etc. der Kunstwerke veranlassen.

Die Aufführung war höchst gelungen, die Solostimmen, vorgetragen von Fr. v. Knoll und v. Pistrich, Dem. Göppel und Stöhle, Hrn. Hambuch, Pezold und Häser, können nur lobend genannt werden, der Chor löste die schweren Aufgaben mit schön vereinter Kunstkraft und das Orchester bewährte seine oftgerühmten Vorzüge; und, dem Obigen sey wie ihm wolle, es bleibt immer ein dankwerthes Unternehmen unsers Kapellmeisters Lindpaintner, dass er dieses grosse Tonwerk gab; und, dass es so gelungen dargestellt worden, bezeichnet die Stufe, auf dem unsere hiesige öffentliche Musik steht.

Das fünfte Concert zeichnete sich dadurch aus, dass — kein Stück von Rossini darin vor-

kam? — Nein doch! Es war zwar dem so, aber wir hörten überhaupt in diesem Concertenlaufe nur zwey Sachen von ihm — sondern dass aus dem herrlichen, jedoch nicht eben für die Bühne geeigneten *Idomeneo* von Mozart fünf Stücke — Ouverture, Cavatine, Terzett und Finale, Quartett, Festmarsch und Chor — vorgetragen wurden, die alle lauten Dankes-Erguss verdienten und erhielten. Möge unsere Ahndung, dass sich der Geschmack auch des hiesigen Publicums zum klassischern Alten zurückzuwenden anfange, kein angenehmer Traum seyn! möge unser verdienter, denkender Kapellmeister auch an seinem Theil dieser Wendung förderlich seyn! Die Erscheinung an sich wäre weniger auffallend als erwünscht; denn wenn eine Zeit ihre Wuth am Neuen, Materiellen, Aeusserlichen, Sinnlichen, Zerstreuenden ausgetobt hat, so kehrt sie wohl gern zum Alten, nicht Veralteten, Idealen, Innerlichen, Sittlichen, Sammelnden zurück.

Die zweyte Abtheilung besagten Concerts begann mit der von Anselm Weber'scher Musik begleiteten Declamation von Schillers *Gang nach dem Eisenhammer;* gesprochen vom Hofschauspieler Mevius.

Hierbey könnte wohl, wo nicht der Eindruck, doch die sondernde Kritik ein Wörtchen sprechen und behaupten, das Werk wolle in kein aesthetisches Fach passen. Wenn die Theorie schon das eigentliche Melodrama, Monodrama für eine gänzlich unnatürliche, und desshalb unstatthafte Gattung dramatischer Producte hält — siehe in der Eile nur das Conversations-Lexicon — so wird eine Ballade, die statt lyrisch gesungen zu werden, was sie zulässt, ja oft, wo nicht bey Schiller, doch sonst verlangt, mit dramatischer Musik auswattirt und aufgepufft ist, zu einem Epos ausgeweitet, das, während es von einem Vergangenen spricht, die Musik stets in die leibliche Gegenwart hereinspielt.

In dem vorliegenden Stücke geht es so weit, dass man nicht nur das Blasen der Bälge, das cyclopische Hämmern der Ambose, das Glockengeläute der Kapelle zu hören bekommt, sondern dass „als des *Sanctus* Worte kamen" ein wirkliches *Sanctus* hinter der Scene in seiner ganzen liturgischen Form und Dauer unter Orgelbegleitung gesungen wird.

Bey so bewandten Umständen war nun freylich rathsam, das Werk stückweise hinzunehmen und Schritt für Schritt die in Musik eingemachten Verse zu geniessen, was recht gut anging, da das Tonwerk an sich melodisch und harmonisch ansprechend ist, und des Hrn. Mevius Vortrag sehr warm und kräftig war.

Unter die Eingangserwähnten musikalischen Privatzirkel ist ein Verein von angestellten Künstlern und von Liebhabern zu rechnen, die sich alle vierzehn Tage bey Hrn. Hofrath A... é versammeln. Letzterer ist Verehrer alles Schönen, zieht aber gern ältere, mit Unrecht vergessene Musikwerke ans Licht. So giebt es denn hier oft alte, köstliche Singsachen zu hören. Ein junger Schunke, Virtuos auf dem Fortepiano, trägt zuweilen unter anderm auch eine Sebastian Bach'sche Sonate vor, wobey neben dem augenblicklichen wohlthätigen Eindruck auch Vergleichung und Urtheil gestärkt werden.

Eine zusammengeübte Quartettmusik, hauptsächlich an Haydn und Mozart sich haltend, dient dem Ganzen zur soliden Unterlage.

A n d e u t u n g e n.

(Fortsetzung.)

---

5. Grotesk-Gesang.

Die Bravourarien, welche bis vor etwa dreyssig Jahren Mode waren, sind ihrer Form nach verbannt und werden als veraltet betrachtet. Aber damit ist wenig gewonnen, wenn neuere Componisten, besonders in Italien, ähnliche Solfeggien, nur in anderer Form, schreiben und zwar nicht allein in Arien, sondern auch in Duetten u. s. w. Der Rouladen, Passagen und des Gurgelns und Würgens ist wirklich zuweilen gar kein Ende, und Fermaten und Cadenzen sind gleich vom Componisten mit einem Schock Nötchen, oft ohne allen Geschmack ausgestattet. Darüber sich zu ereifern, führt zu nichts: es ist Mode, man singt's gerne, man hört's gerne — also Punctum! Aber schaden kann es nicht, die Sänger wiederholt darauf aufmerksam zu machen, dass sie mit solchem Hasch- und Flugwerk die Kraft ihrer Stimme bald brechen, wenn diese nicht von der Natur die seltene besondere Anlage dafür hat, und sich vor der Zeit zu allem einfachen, gehaltenen Gesange, welcher keiner Mode unterworfen ist, unfähig machen. Als un-

umstösslicher Beweiss der Richtigkeit dieser Behauptung, so wie, dass der echte, gehaltene, getragene Gesang etwas ganz Anderes und Höheres, auch weit schwieriger sey, als das nur dem Unkundigen imponirende, Staub in die Augen streuende Gurgelwerk, dient die Erfahrung, dass die berühmten Sänger und Sängerinnen A bis Z in ihrer Blüthe, auch noch später in dem mittleren kräftigen Alter den einfachen Gesang liebten und übten, nun aber alt und abgelebt keinen Ton mehr fest halten können und sich daher in dem Passagenstyle gefallen und zwar auch glänzen, aber als Grotesk-Sänger.

6. Opern-Repertorium.

In Italien wird bekanntlich jede Oper so lange hintereinander fortgegeben, bis sie, oder vielmehr die drey, vier, höchstens fünf Stücke derselben, welche Beyfall erhalten, Niemand mehr hören mag. Dann wird die Oper gewöhnlich für ewige Zeiten bey Seite gelegt, und nur sehr selten wird irgend eine nach Jahren wieder gegeben. Nach den einmal bestehenden Theaterverhältnissen Italiens, von denen man in neuerer Zeit nur in Mailand und Neapel etwas abgewichen ist, kann diess nicht anders seyn. Einiges Gute ist bey der Einrichtung, aber es wird von dem Schlimmen weit überwogen. Lassen wir Beydes! Bey uns ist es anders und auch besser. Aber so gut, als es seyn kann, ist es wohl noch nirgends. Das Theater könnte für den bessern Geschmack in Musik weit kräftiger wirken, als es jetzt thut und würde bey solchem würdigen und fröhlichen Wirken selbst in finanzieller Hinsicht gewinnen. Ich meyne nämlich, gewisse ältere und neuere Werke der deutschen, italienischen und französischen Schule sollten nie, kaum ein Jahr lang, vom Repertorium verschwinden. Würden die ausgezeichnetesten jeder Gattung alljährlich einmal gegeben, so hätte die Theaterdirection ohne viele Mühe mit Proben u. s. w. vielleicht schon für die Hälfte des Jahres auf eine Weise gesorgt, die nicht allein den solideren Freund unserer herrlichen Kunst ungemein erfreuen, sondern auch das grosse Publicum anziehen und heben würde, das, man mag von seinem verderbten Geschmacke schwatzen, so viel man will, immer das wahrhaft Gute mit Freude und dankbarer Anerkennung aufnimmt, wo es ihm nur die Künstler, die allein die Schuld des verkehrten Geschmacks der Menge tragen, in würdiger Gestalt darbringen. Und die Sänger selbst würden durch die Ausführung wahrhaft klassischer Opernmusik am sichersten vor dem einseitigen Modegeschmack verwahrt, der vielleicht jetzt nicht schlimmer ist, als er im Ganzen genommen immer war, nur in Anderm Einzelnen das wahre Heil suchend, aber eben so einseitig wie zu allen Zeiten, nur nach äusserm eben jetzt geltenden Flitterstaat ängstlich haschend, ohne ernstere Beachtung des ewig Wahren und Schönen. — Nennen will ich keine der Opern, die ich gern jährlich einmal hörte, sondern nur bemerken, dass die grösste Schwierigkeit bey der Ausführung meines Vorschlags vielleicht die seyn würde, unter den deutschen, französischen und italienischen ernsthaften und komischen Opern bis etwa zum Jahre 1770 zurück eine Wahl zu treffen, die jeder gut heissen müsste, zumal wenn man gewissenhaft genug seyn wollte, alle in ihrer ursprünglichen Gestalt, ohne Hinzuthun neuer, pikanter Würze des Instrumententobens zu geben. Mit italienischen aber, vorzüglich denen aus dem Zeitraum 1790 bis etwa 1810 (und einigen älteren französischen) könnte man sich auch wohl manche Freyheit nehmen, da vielen derselben, die man in Deutschland wenig oder gar nicht kennt, nur eine sorgsamere technische Bearbeitung fehlt, um unter die trefflichsten ihrer Gattung gezählt werden zu können.

(Die Fortsetzung folgt.)

Berichtigungen.

In dem Gedichte „Der Muse Gruss" in No. 1. dieses Jahrgangs ist in der 13ten Zeile von unten (Seite 5) statt des sinnentstellenden Druckfehlers:

„Die mit dem mächtigen Wort Schönes und Sterbliches schafft"

zu lesen:

Die mit dem mächtigen Wort Schönes und Herrliches schafft.

St. Lengsfeld, bey Eisenach.

Schreiber.

Im Intelligenzblatt No. 1 Seite 4 dieser Zeitung ist bey dem Preise von Herold Rondeau Walze statt 1 Thlr. zu lesen: 10 Gr. und bey Cherubini 3me Messe statt 4 Thlr. 14 Thlr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. N°. 10. 1826.

Wie treibt man Musik zum Nachtheil der Kunst, seiner selbst und Anderer?

von G. W. Fink.

In einer Zeit, wo Musik so zur Tagesordnung gehört, dass man beynahe zu den Ungebildeten gerechnet wird, wenn man gar nichts von ihr versteht; wo mit fast jedem Kinde nur einigermaassen wohlhabender Aeltern jahrelange Versuche gemacht werden, ob nicht etwa ein Virtuos des beliebten Pianofortes und der edlen Singekunst in ihm schlummere; wo die allgemeine Mode sogar nicht Wenige festhält, die eigentlich weder Neigung noch Stimme haben, wäre es unbegreiflich, wenn nicht dabey auffallende Fehlgriffe häufig genug vorfallen sollten. Man braucht zu einer so ausgebreiteten Liebhaberey eine Menge Lehrer, von denen ziemlich die Hälfte sich gar nicht dazu eignet. Manchen geschickten fehlt die Gabe, auch nur das Geringste dem Schüler klar zu machen; anderen fehlt die Geduld, die allerdings dabey sehr in Anspruch genommen wird; noch anderen die dabey nöthige Munterkeit, die sie bereits durch eine Menge Musikproben und öffentliche Aufführungen verloren haben, und vielen fehlen geradehin ächte Kenntnisse; sie sind Geiger und Pfeifer, die, vom Mangel gezwungen, unlustig das traurige Geschäft übernehmen, Andere wieder pfeifen und spielen zu lehren: die guten aber sind mit Stunden überfüllt, dass also nur wenige bleiben, deren Kraft und Liebe pflichtgemäss auszuhalten im Stande ist. Man muss selbst gelehrt haben, um recht deutlich zu wissen, was dazu gehört. Es ist ein Glück, dass zu den schon vorhandenen sich hier und da noch gute neue Anstalten, wie es scheint, für einen zweckmässigen Musikunterricht erheben. Was namentlich aus der Logier'schen Methode zum Vortheil ächter Musik gewonnen werden wird, muss man vor der Hand noch immer ruhig erwarten. So viel ist gewiss, dass sie den Anfängern sehr gute Dienste leistet; und das ist ein kaum zu bestreitender und fürwahr nicht geringer Vorzug. Eins scheint mir aber dabey noch immer sehr zu berücksichtigen, dass man den Kindern, die ihre kleinen Bässe und Mittelstimmen zu einer gegebenen Melodie schreiben u. s. w., nicht den Hochmuth in das kleine Köpfchen setze, als verstünden sie nun schon zu componiren und Compositionen zu beurtheilen, woraus eine Seichtigkeit, die mit der Eitelkeit verbunden zu seyn pflegt, entstehen müsste, die ächter Kunst weit mehr schaden würde, als der Vortheil werth wäre, den sie allerdings giebt. Diesen Fehler haben aber neue Methoden, sie mögen übrigens noch so gut seyn, meist, wenn auch nicht immer durch den Erfinder, doch durch den, wenn auch gut gemeinten, Eifer mancher seiner Jünger, dass sie ihr Licht zu stark vor den Leuten wollen leuchten lassen, wodurch sie zu öffentlichen Proben der Kenntnisse ihrer Schüler veranlasst werden, in denen ein gewisses Prunken auch bey sonst redlichen Vorstehern nur zu leicht eine grosse Rolle spielt. Dadurch wird aber das Kind eitel. Und das ist eben der Hauptfehler im Treiben der Kunst und der Wissenschaft, der auch unserer Zeit die grössten Nachtheile bringt und bereits gebracht hat. Damit will ich nun keinesweges sagen, als ob diess durch die genannte Methode vorzüglich geschähe: ich weiss nur zu gut, dass man so etwas in allen Methoden nur zu leicht versehen lernt, sondern ich will die Besseren nur warnen, dass man in Ansehung dieses Punctes ganz vorzüglich auf seiner Hut sey, damit diess, was bey allen neuen Methoden aus den natürlichsten Gründen von der Welt am leichtesten geschehen kann, das wirklich Gute der Sache nicht etwa untergrabe. — Dasselbe wird nun auch den Lehrern nach irgend einer alten Methode zu sagen seyn, nämlich dass auch sie nicht

etwa, von Eitelkeit und Rechthaberey befangen, den geraden Weg verlassen, was gewöhnlich geschieht, um den Gegensatz recht scharf zu bezeichnen, kleinlicher Rücksichten nicht zu gedenken, die sich, wo sie einmal sind, durch keine Mahnung bannen lassen.

Wer wird nun wohl die Lehrer am besten vom glänzenden Nichts, oder besser, von der schimmernden Sünde zurückrufen? Die Aeltern der Zöglinge? Sie sollten wohl am treuesten mit dazu helfen: aber in der Regel thun sie es nicht; vielmehr geschieht am häufigsten das Gegentheil. Man hat seine Kinder lieb. Man wünscht, seine Kinder möchten Talente, Genie aller Art besitzen; man hält leicht Gewöhnliches für Ungewöhnliches, und die Liebe wird nur zu bald zu einer Täuscherin. Da braucht es nun nicht viel, und auch ein sonst guter, nur nicht recht in sich fester Lehrer wird durch den nicht genug überwundenen Wunsch der Aeltern oft so weit gebracht, dass er Dinge versichert und unternimmt, die dem Schüler und der Kunst nur verderblich sind. Treiben doch die meisten Menschen jetzt auf eine unbegreifliche Weise die Kleinen, die ihnen Gott anvertraut hat, in der Regel so gewaltsam in allen Dingen des Scheins vorwärts, dass man lieber 14jährige, als 18jährige Studenten an seinen Kindern haben möchte. Und doch sind 18 Jahre bey Manchem noch bedenklich! Wenn ich nun auch die Erscheinung natürlich und von einer Seite verzeihlich finden wollte, dass sich Aeltern freuen, wenn das Söhnchen oder Töchterchen im Stande ist, nicht gar zu holprig ein Stückchen vor einer kleinen Versammlung vorzutragen oder vielmehr abzuspielen, um dafür mit einem faden Lobe von Leuten abgespeist zu werden, die nichts als leeren Schaum und verzuckerte Gemeinplätzchen geben, das den kleinen Magen nur verderben, aber nicht nähren kann: so verlange ich doch schlechterdings von dem Lehrer, der es wissen **muss**, was zu wahrhaft guten Fortschritten seiner Zöglinge gehört, der es viel besser kennen muss, als die Meisten der Aeltern, dass er sich durch die Wünsche derselben nicht irre machen lasse, dass er sein Werk durchaus ehrlich treibe, ohne der Vorliebe zu Seiltänzereien und leerem Flitter Vorschub zu thun. Ich verlange also vom Lehrer nicht bloss Kenntnisse, sondern auch Redlichkeit genug, die gerade auf dem erkannten Wege fortwandelt und sogar durch einige äusserliche Nachtheile, die wohl eine Zeitlang dabey vorkommen können, sich nicht davon abwendig machen lässt. Am Ende wird der Erfolg ausweisen, wer der beste Lehrer ist. Nach Leuten aber, die schon ernten wollen, wenn kaum gesäet ist, die Tugend und Untugend der Kinder nach einigen Artigkeiten und Unarten, ohne Rücksicht auf Anlagen und Temperament, beurtheilen, die Walzer verlangen, wenn Tonleitern u. dgl. gespielt werden sollen, darf sich kein tüchtiger Mann richten, wenn nicht Alles auch mit durch seine Schuld über den Haufen geworfen werden soll. Wer sich also nicht ein geordnetes, ernstes Studium gefallen lassen will; wer bey seinem Musiklernen nur auf Annehmlichkeiten sehen und nie arbeiten, d. h. auch etwas thun will, was ihm anfänglich an und für sich keine Freude machen kann, den muss ein rechter Lehrer **nach gehöriger freundlicher Ermahnung und bewiesener Geduld** ohne weiteres aufgeben; es ist an solchen nichts gelegen. Dazu gehört freylich ein tüchtiger Mensch im vollen Sinne des Wortes, nicht einer, der das Lehren ergreift, weil er eben kein bequemeres und einträglicheres Amt bekommen kann. Ja, ein rechter Lehrer muss um des Guten willen, wo es erforderlich wäre, sich in allerley Dingen genügen lassen, und er hat es nur als ein Geschenk des Glückes zu betrachten, wenn er nach langer, angestrengter Arbeit sich und den Seinen auch einen kleinen äusserlichen Vortheil gewonnen hat. Es befürchte aber Niemand, dass ich dazu Leute aus dem Monde holen wollte; ich weiss recht gut, dass es solche Bessere giebt auf der Kanzel, auf der Schulbank und am Klavier: aber ich weiss auch eben so gut, was die Stimme eines Predigers in der Wüste ist. Die Leute werden sagen: „Wir wollen leben!" und das mögen sie auch thun. Es hat aber doch mit dem Leben eine gar eigene Bewandtniss, und der tüchtigste Mensch lebt in jeder Hinsicht am besten, mag man auch die Sache betrachten, wie man will. Ich bin zwar noch nicht alt geworden, aber doch alt genug, um mit lebendigem Vollgefühl zu sagen: „Ich habe noch nie gesehen den Gerechten verlassen und seinen Samen nach Brote gehen." Denn wer ein rechter Lehrer ist und weder seine Eitelkeit noch seinen Beutel meint, der kann auch sehr wohl etwas Anderes thun, wollten die Menschen ja einmal, was doch auf lange nur sehr selten der Fall seyn kann, nicht begreifen. Kraft mit Redlichkeit braucht man in der Welt; die seine wird nicht ungebraucht bleiben. Ach wenn es nur recht viele solche Lehrer gäbe, ich glaube doch, man würde sie recht gern recht lange noth-

dürftig leben lassen, bis sie der Herr und der Belohner in eine höhere Schule ruft.

Ich wende mich nun an die Aeltern, und zwar an die besseren. Es ist sehr wohlgethan, wenn wir es uns angelegen seyn lassen, unseren Kindern irgend eine Kunst auf ihren Lebensweg mitzugeben; es fällt sonst gar zu prosaisch aus. Wir müssen aber nicht verlangen, dass sie Zeichenkunst, Malerey, Tanzkunst, Dichtkunst, Instrumental- und Singkunst zugleich treiben sollen. Wo soll denn die Zeit dazu herkommen? Da wird aus allen nichts. Man sey auch nicht eigensinnig; es ist eins, für welche Kunst die Natur das Kind am meisten gebildet hat; das wird sich bald zeigen. In den meisten Menschen liegt Sinn für irgend eine Kunst. Dass diess nicht heisst, in Jedem schlummert irgend ein Meister, versteht sich; das ist aber auch nicht nöthig, es wäre sogar nicht gut. Aber jede Kunst auf jeder Stufe, soll nur etwas werden, verlangt ausser guter Uebung auch noch unerlässlich eine gute allgemeine Menschenbildung. Das ist aber in der That nichts Geringes. Dazu soll gewöhnlich noch französisch oder sonst eine lebendige Sprache kommen. Was für Aufgaben! Wer daher seiner Kinder Glück wirklich lieb hat, der verlange nicht zu Vieles, sondern recht viel, und wolle nicht, dass mit dem 14ten oder 15ten Jahre bey weitem das Meiste so vollbracht sey, dass namentlich unsere Töchter in allen Thee- und Tanzgesellschaften die zierlichgeschmückten Damen spielen. Es wird Niemand verlangen, dass sie an solchen Dingen gar nicht Theil nehmen sollen, sondern das Uebermaass und die falsche Wahl macht die Köpfe irre. Wird nun in der Jugend Musik getrieben: so wolle man nicht gleich mit den lieben Kleinen thörichtes Aufsehn machen. Man lasse sie nicht zu früh vor Anderen spielen und singen, sondern man übe und höre sie in häuslicher Stille bloss in Gegenwart des Lehrers und solcher, die zum Hause gehören. Denn fades oder schmeichelndes, oft auch gutgemeintes Lob macht die Kleinen eitel, und fremder Tadel schüchtert sie ein. Man sey auch ein wenig misstrauisch gegen sich selbst und denke ja nicht, dass es uns gleichgültig ist, ob unsere Kinder gelobt oder getadelt werden. (Die Lehrer nehme ich aus, wenn sie auch nicht immer ausgenommen sind.) Lässt man sie nun vor Fremden zu früh auftreten: so wird man meist mehr auf Schein und Glanz sehen, als es recht ist. Das muss man aber um so fester vermeiden, je mehr man sich in Verhältnissen befindet, die uns nöthigen, öfter Gesellschaft bey uns zu sehen, denn die Leute essen und trinken gern, und haben auch sonst ihre liebenswürdigen Artigkeiten viel zu lieb, als dass unsere Kinder nicht, wie Otto der dritte, wahre Wunderkinder seyn sollten. Was für Missgriffe werden in der Hinsicht nicht oft von Menschen gethan, von denen man es nicht erwartet hätte! Die Sucht, mit seinen Kindern so zeitig, als möglich, zu glänzen, bringt schon allein Aeltern und Lehrer dahin, dass sie statt des Lebenbringenden das Unheilwirkende wählen und dazu lächeln, als hätten sie wahre Meisterkünste, wie Odysseus, geübt. So lässt man z. B. den Töchtern in Jahren, wo die aufblühende Schamhaftigkeit die lieblichsten Reize über sie auszugiessen beginnt, italienische Arien trillern, als wären sie bereits in alle Liebeständeleyen eingeweiht. Die Lehrer können dergleichen Sächelchen nicht zart und schmachtend genug vortragen hören und — die treuen Aeltern sind ausser sich, wenn sie das unschuldige Töchterchen girren hören, als wollte sie eben verschmachten vor süssem Weh. Man könnte einwenden: „Was sie da singen, verstehen sie ja nicht einmal den Worten nach; und wenn sie auch diese verständen, so ist ihnen doch die Sache durchaus fremd.“ Aber damit entwürdigte man ja das Menschliche in ihnen, und es wäre ja das Einüben solcher Musikstücke für die jungen Gemüther nichts Anderes, als das Einlernen eines Stückchens — für einen Gimpel. So viel Herabwürdigung ist aber kein Gesang in der Welt werth, am wenigsten solche Arien. Erst durch ein hohes Gefühl des Menschlichen wird der Gesang geistig und erhebt bis zur höchsten Begeisterung: auf andere Art nicht, und wenn er der künstlichste wäre. Geht es doch oft mit einer sogenannt schönen Sängerin, wie mit manchen schönen Gesichtern: man wird beyde bald überdrüssig; es ist keine Seele in ihnen. Aber nicht bloss italienische, auch deutsche Stückchen giebt es, ja es soll auch sogar einige französische Romanzen der Art geben, die für das zarte Jungfrauenalter durchaus nicht geschrieben sind. Die Sachen tadle ich desshalb nicht; sie sind für andere Leute geschrieben: aber die Wahl tadle ich. Ueberhaupt muss man sagen: Wir Aelteren sind in unseren Freuden, die wohl für uns, aber nicht für unsere Kinder passen, und in unseren Reden, die wir in Gegenwart der Kleinen führen, so rücksichtslos, dass ich es nicht begriffe, wenn wir uns bey dem blossen Gedanken

daran nicht schämen und uns nicht Besserung geloben wollten. Ist dem aber im Allgemeinen so, was Wunder, wenn man in den Wahlen der Gesangstücke eben so rücksichtlos verfährt! Es kann aus einer Kunst, die nur heucheln oder Gefühle erkünsteln will, welche von Rechtswegen dem Herzen noch fremd seyn sollen, am Ende doch nicht viel werden. Daraus kann nichts, als Elend und innere Dürftigkeit kommen. Jede Heucheley versteinert etwas Gutes; man wird pharisäisch und wähnt ein kluges Werk zu thun, wenn man die Liebe kreuzigen lässt, die uns unter ihre Flügel versammeln will. — Oder hätten wir etwa nicht meisterliche Musikwerke genug, die von der zartfühlendsten Jungfrau aus vollem Herzen mit allem jugendlichen Reiz eines aufstrebenden Gefühles vorgetragen werden könnten? Würde da die tiefe Gewalt des Edeln, die Würde lebendiger Wahrheit nicht Sänger und Hörer in das Land ächter Begeisterung erheben? Aber aus Eitelkeit ist man oft genug mit dem stillen Beyfall, mit dem Händedruck oder dem lohnenden Blicke der Besseren nicht zufrieden; verwöhnt durch Schmeicheley, verlangt man nach dem lauten Beyfall der Menge; und wenn einige leere Herzen und hohle Köpfe, an denen nicht leicht eine grössere Gesellschaft Mangel leidet, bey ächtschönen, erhabenen oder auch nur anständigen Gesangesweisen gähnen: so ist man sonderbar genug, um solcher willen nach dem Flitter zu greifen, um — die Vernunft zu entehren und den Gemeinen genug zu thun.

Von der einen Seite wird also die Musik nicht anständig genug behandelt, und es ist, als ob man von einer Kunst, der man so grossen Einfluss auf das Herz der Menschen mit Recht zutraut, nichts als leeren Zeitvertreib erwartete; von der anderen wird sie wieder von Manchen nicht bloss mit Ernst und Anstrengung, denn das ist nicht mehr, denn billig, sondern mit so überwiegender, und doch nur oberflächlicher Leidenschaft getrieben, als hätte die Welt nichts weiter, was erfreuen und bilden könnte, als eben Musik, d. h. zusammengereihete Töne. Auch damit bringen wir uns nicht selten um allen wahren, das innere Leben erhebenden Genuss. Ein Musiker, der nichts weiter, als spielen und nach seiner Schule singen kann, wird immer nur ein Aufspieler bleiben; Vorzügliches und Erquickliches kann er nur äusserst selten leisten. Wenn man also nicht nur bey solchen, die für Musik bestimmt sind, sondern selbst bey denen, die es nicht sind, schon in früher Jugend alle Zeit nur auf Töne verwendet und die menschliche Grundbildung dabey vernachlässiget: so handelt man sehr verkehrt; man nimmt sich, und folglich auch seiner Kunst, die Seele. Auch hierin spielt uns gewöhnlich die Eitelkeit einen bösen Streich. Das wahrhaft Erfreuliche der Musik liegt nicht in Virtuosengängen und nicht in sogenannt grossen Bravourarien, am wenigsten in solchen, die noch zum Theil über die Kräfte der Vortragenden gehen: aber mit diesen macht man nun einmal jetzt vorzugsweise Aufsehen. Man lässt sich also lieber auch hierin sein Bisschen Gold zu Halsketten und Armspangen verarbeiten und hat dafür keins mehr im Beutel. So viel ist wenigstens gewiss, dass wir nicht Alle grosse Spieler und Sänger werden können: dennoch würde uns die Musik, meinten wir es nur ehrlich mit ihr und mit uns, des Guten genug bieten. Wir würden, wollten wir nur nicht überall glänzen, Gründliches auf eine weit leichtere Weise erlernen und sehr gut zu unserer und Anderer Freude zu gebrauchen seyn, wenn wir nur nicht immer von Beethoven, von Moscheles u. s. w. spielen, und allerley Instrumental-Variationen auf beliebte Art nicht singen, sondern trillern und schluchzen wollten. Wer es mit seinen Anlagen ohne Vernachlässigung des Edleren so weit bringen kann, der thue es immerhin: die Uebrigen aber, denen diese Gabe fehlt, sind darum gar nicht ärmer, wenn sie nur treu und fleissig ihre anderweiten Gaben bilden wollen. Nun ist aber Solcherley eben Mode und da soll es denn auch herbeygeschafft werden, wenn auch das Bessere darüber zu Grunde gehen sollte. Mit solchem Musiktreiben schlagen wir aber leider oft allen Verstand todt, dessen Bildung, bey unserer glänzenden und doch völlig ungründlichen Art, die Kunst zu erlernen, ganz vernachlässiget werden muss. Dasselbe thun wir auch oft genug in unseren musikalischen Gesellschaften. Ich nehme solche Gesellschaften davon aus, die ohne Zuhörer, oder nur mit solchen, die Musikverständige sind, in der Absicht zusammenkommen, sich in Musik zu vervollkommnen, wo alle Mitglieder thätig sind und in gegenseitiger Arbeit sich einander helfen und einander verbessern bald im Treffen, bald im Ausdruck. Sonst aber muss gar nicht vom Anbeginn bis zum Schluss ein Stück das andere drängen, soll nicht eins das andere tödten und folglich jeden ächten Genuss unmöglich machen. Diejenigen, die in solchen Ge-

sellschaften unbeschäftigt sind, hören wohl einige Stücke hintereinander mit Vergnügen, dann aber werden sie ermüdet, hören nichts, als leere Töne und werden dadurch lahm an jeder Geisteskraft und bis zur Ermattung hinfällig, besonders wenn die Wahl derselben von keiner verständigen, vom Ernsten zum Leichten fortschreitenden Anordnung zeugt. Wie oft aber wird Alles bunt durcheinander geworfen, wie es eben der launenhafteste Zufall will. Dann kann es nicht anders kommen: gerade das Leerste, das nur am meisten die Ohren zu füllen und die stumpfgewordenen Nerven zu erschüttern weiss, ist dann ohne Unterschied das Beste; und das fällt sogar in solchen Vereinen häufig genug vor, die nur aus Musikfreunden bestehen, wenn sie nämlich ohne Unterbrechung und ohne alle Unterhaltung verständiger Rede über die vorgetragenen Sachen oder auch, wäre das nicht wohl möglich, über einen verwandten Gegenstand, immerfort nur in Tönen schwimmen. Und somit wird jeder gute Geschmack immer mehr zu Grabe geläutet. Der Spielende oder Singende muss es alsdann fast am liebsten haben, wenn er nur recht tüchtig dabey im Athem gehalten wird. Daher kommt es, dass wir Musikliebhaber haben, die alle Musik äusserst langweilig finden, wenn sie nicht dabey thätig seyn können; und diese, die eigentlich damit beurkunden, dass sie keine Musikfreunde, nur Musiktreiber sind, fordern gerade am strengsten von Anderen, dass sie sich auch keinen Laut während ihres Musiktreibens erlauben sollen. Wo sich so etwas findet, da wird die Kunst nicht veredelt, sondern verschlechtert; denn haben diese Leute nur recht unausgesetzt hintereinander zu thun und können sie sich gar dabey auf eine auffallende Weise zeigen; so ist ihnen das musikalische Stückchen eben das beste, es mag übrigens am Geiste so arm seyn, als es nur will. Man sollte sich also doch wohl einige Zeit lassen, über ein vorgetragenes Musikstück Einiges dazwischen zu reden, oder mit sich selbst und mit den durch ein Werk entstandenen Gefühlen einig zu werden. Oder wäre denn Musik nur da, um eine Stunde nach der andern auf eine modische Art hinzubringen? Fürwahr zu solchen nichtigen Zwecken ist die erhabene Kunst nicht; und wer sie so missbraucht, entwürdigt dadurch sich, die Kunst und Andere.

Vor der Hand mögen nun diese gutgemeinten Andeutungen geschlossen seyn. Vielleicht gebe ich einmal, fallen die Anzeichen nicht zu ungünstig, meine Gedanken über das Moralische der Kunst ausführlicher. Uebrigens — prüfet Alles und das Beste behaltet.

Nachrichten.

Leipzig, im Februar. Einige Extra-Concerte veranlassen uns, eher als gewohnt, über unsere öffentlichen musikalischen Unterhaltungen Bericht zu erstatten, wobey wir nicht umhin können, auch einiger Leistungen unserer gewöhnlichen Abonnement-Concerte vorzugsweise zu gedenken. Im zwölften Concerte hörten wir die schon öfter erwähnte Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber sehr brav vorgetragen. Darauf folgte der bekannte Festgesang von Spontini mit untergelegtem, für unser Vaterland bestimmtem Texte. Hierauf ein Adagio und Allegro für das Fortepiano von Field, vorgetragen vom Hrn. Organisten Becker; wurde mit Beyfall aufgenommen, ob es gleich dem geschickten Musiker weniger, als Anderes, was wir von ihm bereits gehört haben, zu gelingen schien. Den Schluss des ersten Theiles machte das Finale des zweyten Aufzuges aus *La clemenza di Tito,* sehr gut vorgetragen. Den zweyten Theil füllte, wie es mit so grossen und anerkannt trefflichen Symphonieen immer geschehen sollte, die grosse heroische Symphonie Beethovens, und gewährte, meisterlich vorgetragen, wie wir diess bey den meisten Werken dieses Componisten gewohnt sind, einen hohen Genuss.

Am 28. Dec. erfreueten uns Ferdinand und Louise David aus Hamburg im Saale des Gewandhauses mit einem Concerte. Beyde, noch sehr jung, verdienen die Bewunderung, die man ihrer so frühen Fertigkeit überall, und auch bey uns, reichlich zollte. Am meisten ist Louise David zu rühmen, deren Clavierspiel in der That so meisterlich ist, dass es, bedenkt man ihre Jugend, wohl nicht leicht eine noch so gespannte Erwartung geben kann, die sich nach Anhörung derselben getäuscht finden könnte. Sie trug das herrliche G moll-Concert von Moscheles, das beste dieses Pianoforte-Meisters, mit so prallkräftigem, überall rundem Spiele vor, dass man, wüsste man es nicht, der Sache die Schwierigkeiten gar nicht recht mehr abmerken würde. Wo möglich noch glänzender zeigte sie sich in den Variationen desselben Meisters über den Alexander-Marsch. Wer diese Variationen kennt, weiss, was

das sagen will. Dass hin und wieder der geistige Ausdruck noch Einiges gewinnen könnte, und bey so grossen Vorzügen auch sicher gewinnen wird, braucht kaum bemerkt zu werden. Ihr etwa dreyzehnjähriger Bruder hat zwar die Meisterschaft der, freylich auch älteren Schwester noch nicht erreicht: spielt aber sein Instrument, die Violine, doch bereits mit solcher Fertigkeit, dass wir keinen seines Alters gehört haben, der Gleiches geleistet hätte. Er gab Spohrs Violin-Concert, das in Form einer Gesangscene geschrieben ist, und ein Potpourri über irländische Lieder von demselben Componisten, dessen Schüler er ist. Der Saal war für ein Extra-Concert ausserordentlich gefüllt.

Am Tage des neuen Jahres, wo gewöhnlich schon, ohne besondere Veranlassung, unser Abonnement-Concert sehr besucht ist, hatte das wiederholte Spiel der kunstbegabten Geschwister die Menge der Hörer noch ansehnlich vermehrt, und Beyden wurde wiederum ein seltener Beyfall zu Theil. Ferdinand David spielte ein Potpourri aus B dur von L. Spohr, dessen gute Wirkung freylich nicht wenig geschmälert werden musste, da es auf einen der herrlichsten Chöre der *Schöpfung* von Haydn, deren erster Theil gesungen wurde, „die Himmel erzählen die Ehre Gottes" unmittelbar folgte. Wahrscheinlich würde das an sich vortreffliche C moll-Concert Beethovens, das die junge Künstlerin zu allgemeiner Ergötzung, wir müssen gestehen, geistreicher als wir erwartet hatten, und mit der ausgezeichnetsten Fertigkeit vortrug, doch auch etwas von seiner guten Wirkung verloren haben, wenn es, wie es angekündigt worden war, erst nach Beethovens hier ganz vorzüglich beliebter C moll-Symphonie zu Gehör gebracht worden wäre. Das Concert wurde aber, wie billig, zuvor gespielt. Dem. Peters hatte in der *Schöpfung* die Solo-Partie übernommen: sie war aber nicht wohl und konnte auch im folgenden Concerte die von ihr angekündigte Arie: Misera me! von C. M. v. Weber, so wie die Sologesänge des zweyten Theiles der *Schöpfung* nicht vortragen. Dafür hörten wir ganz unerwartet unsere für die andere Hälfte der Abonnement-Concerte engagirte Sopranistin, Dem. Queck, die eben erst aus Wien hier angekommen war. Mit Vergnügen bemerkten wir ihre in der Kaiserstadt gewonnene Fertigkeit, bedauerten aber zugleich, dass sie, noch erschöpft von der Reise und etwas heiser, um acht Tage zu früh aufgetreten war, was bey einer jungen Sängerin besonders zu vermeiden ist. In diesem vierzehnten Concerte, das mit Mozarts D dur-Symphonie No. 1. eingeleitet wurde, hatten wir den grossen Genuss, den Hrn. Merk, k. k. Hof- und Kammer-Violoncellisten und Professor am Conservatorium zu Wien, zwey seiner eigenen Compositionen vortragen zu hören. Das erste war ein Adagio und Rondo, das uns in Ansehung des Satzes nicht so befriedigen wollte, als seine herrlichen Variationen. Im fertigen Spiele seines Instrumentes und im geistvollen Vortrage zeichnet er sich so sehr aus, dass man ihn den allerersten Virtuosen auf dem Violoncell ohne Uebertreibung an die Seite setzen muss. Er gefiel auch allgemein so ausserordentlich, dass es sehr vielen Liebhabern der Musik höchst erwünscht war, als er uns bald darauf ein Concert im Saale des Musikvereins ankündigte. Hatte man sein Spiel das erste Mal bewundert und mit dem lautesten Beyfalle verdientermaassen geehrt: so war man in diesem zweyten Concerte nicht bloss über seine seltene, das Schwierigste mit grösster Leichtigkeit und Festigkeit darstellende Fertigkeit, sondern auch über das eigenthümlich Angenehme seines Spieles, noch mehr entzückt. Er spielte von seinen Compositionen einen sehr feurigen, wenn auch nicht eben originellen ersten Concertsatz, der im Vortrage nichts zu wünschen übrig liess. Darauf von B. Romberg ein durch früheren Vortrag des Verfassers uns bereits als lobenswerth bekanntes Potpourri. Am glänzendsten zeigte er sich aber wieder, man mag auf Composition oder Vortrag sehen, in seinen Variationen über verschiedene Themen. Hier entwickelte sich das Eigenthümliche seines meisterlichen Spieles in jedem Satze auf eine oft so überraschende Weise, dass die ganze Versammlung ihre Freude auf die lauteste und einstimmigste Art ihm an den Tag legte. Wir möchten das Besondere seiner Meisterschaft in eine nicht selten muthwillige Jovialität und in eine sanft rührende Freundlichkeit setzen. Beyde aber verbindet die Grazie, die sein Spiel nie verlässt, zu einem höchst ergötzlichen Ganzen. Uebrigens hatten wir das Vergnügen, den trefflichen Virtuosen auch in einer Privatgesellschaft zu hören, wo beym Quartett- und Solospiel sein Ton einen so unbeschreiblichen Reiz für uns hatte, dass wir diesem Genusse vor den beyden öffentlichen kunstreichen Leistungen des belobten Meisters unbedingt noch den Vorzug geben müssen.

Im funfzehnten Abonnement-Concerte wurden wir durch eine neue Symphonie, noch im Manu-

scripte, componirt von J. W. Kalliwoda, fürstl. fürstenbergischem Kapellmeister, um so mehr überrascht, je schwieriger es jetzt für einen noch nicht sehr bekannten Componisten ist, im Fache der Symphonie neben den berühmten Meistern dieser Kunstgattung nur einige Aufmerksamkeit zu erregen. Das Publicum nahm die Gabe des den Meisten völlig unbekannten Verfassers mit so vielem Beyfall auf, dass man auch wieder an diesem Beyspiele deutlich sehen konnte, was man viel zu oft und meist grundlos bezweifelt: „Wenn nämlich nur ein in seiner Kunst erfahrener, mit Talent ausgerüsteter Mann den Muth hat, schlicht und recht, das ist nach bestem Wissen und Gefühl, seinen Weg zu wandeln, ohne geflissentlich (denn was nebenher, fast unbewusst geschieht, sündigt nicht) etwas seyn zu wollen, was er nun einmal nicht ist: so wird auch sein, ohne Anmaassung aus sich selbst gegebenes, nicht durch absichtliche Nachahmung verdunkeltes Werk um der darin lebenden Eigenthümlichkeit willen, die Jeder so leicht fühlt, schon mit Wohlgefallen, wenn auch nicht gleich mit furore aufgenommen werden.“ So hat sich aber der junge Mann in dieser seiner, so viel uns bekannt ist, ersten grösseren Arbeit wirklich gezeigt, und ein guter Erfolg hat sein Werk zu unserer grossen Freude gekrönt. Die ganze Symphonie ist sehr fleissig gearbeitet und entbehrt in keinem Satze einer natürlich entwickelten Empfindung. Wir halten aber die beyden Mittelsätze bey weitem für die gelungensten, um des höheren Lebens willen, das sich ungezwungen, und doch eigen, darin ausspricht. Was wir aber auch dem ersten und letzten Satze noch wünschen möchten: so ist doch auch in diesen noch immer viel mehr wahres Leben, als in mancher anderen Symphonie nicht unberühmter Tonsetzer. Kurz, wer so auftritt, verdient im hohen Grade die Beachtung aller Kunstfreunde, und wir freuen uns, wieder in einer Musikgattung, deren recht eigentliches Vaterland Deutschland ist, in dem Verfasser dieser Symphonie einen Mann begrüssen zu dürfen, der zu grossen Erwartungen berechtigt. Die angezeigte Arie aus dem *Barbier von Sevilla* von Rossini: Ma forse — ohime! u. s. w. konnte wegen fortdauernder Heiserkeit der Dem. Queck nicht gesungen werden. Dafür gab uns der Tenorist, Hr. Hering eine Polacca von Conr. Kreutzer, und statt der Arie im anderen Theile hörten wir eine *Hymne* von Mozart. Ein neues Flöten-Concert von Tulou wurde von Hrn. Belcke mit gewohnter Fertigkeit vorgetragen. Die Composition war recht artig. Nach der Ouverture zu *Prometheus* von Beethoven wurde noch, nach einem sehr brav geblasenen, schönen Harmoniesatze, Beethovens *Opferlied* von Matthisson wiederholt; diessmal, von einem Sopran gesungen, wirkte es, da die Töne der Melodie den Verzierungen des Violoncells nicht zu nahe kamen, weit besser, als das erste Mal. Dennoch kam uns noch Manches für ein gebetähnliches Lied, das meist höchst einfach und einschmeichelnd instrumentirt ist, zu sonderbar vor, und wir fühlten uns zuweilen auf eine nicht erwünschte Weise aus der wohlthuenden Empfindung durch Einzelnes herausgerissen. Das Uebrige von unserer Musik soll nach Ostern folgen.

Prag. Concerte. Den Reihen der Adventconcerte eröffnete der Künstler auf der vervollkommneten Flöte (so nennt er sich selbst), Hr. Wolfram, ein junger Mann, den wir zu verschiedenen Malen hier auftreten sahen, ohne jedoch bedeutende Fortschritte an ihm zu bemerken; er wurde indess nicht ohne Beyfall aufgenommen. Höheres Interesse erregte J. Kalliwoda, ein Zögling des hiesigen Conservatoriums und gegenwärtig Kapellmeister bey dem Landgrafen von Fürstenberg zu Donau-Eschingen, sowohl als Componist, wie als ausübender Künstler. In ersterer Beziehung lernten wir seine neuesten Studien (schon in früherer Zeit liessen uns seine jugendlichen Arbeiten erfreuliche Hoffnungen hegen), eine Symphonie, Violinconcert, Rondeau für das Pianoforte und Variationen für die Violine, kennen, und erfreuten uns sowohl an den geistreich erfundenen oder aufgefassten Gedanken, als an der lebendigen Durchführung und glänzenden Instrumentation. Das Violinspiel des Hrn. K. ist anmuthig und glänzend, sein Ton stets rein, die Bogenführung vortrefflich und sein Vortrag geschmackvoll und ruhig. Ihm folgte ein zweyter Violinspieler, Hr. F. Mazas, der sich pomphaft genug als Professor am Conservatorium der Musik zu Paris, originellen Compositeur und brillanten Violinspieler ankündigte, wodurch er sich in der öffentlichen Meynung im Voraus schadete. Er liess sich fünfmal im Theater in den Zwischenakten des Schauspiels hören. Jede neue Ankündigung enthielt neue Charlatanerien, denn bald versprach er ein *Concert pittoresque*, worin ein vollständiges Donnerwetter für die Violine vorkommen sollte, bald sollte ein Stück eines *heroisch-romantischen*

Violin-Concerts ein Duett zwischen Sopran und Tenor nachahmen; dann kam eine *Scene dramatique* u. s. w. Von all diesen Behelfen abgesehen, welche ein wackerer Tonkünstler den Seiltänzern überlassen sollte, hat Hr. Mazas als Violinspieler bedeutende Vorzüge, die bey einer bescheidenen Ankündigung vielleicht allgemeiner anerkannt worden wären; sein Ton ist grösstentheils rein, und sein Spiel oft sehr gesangreich, die Bogenführung weich und ruhig, doch manchmal nicht deutlich, und ohne grosse Kraft in den Passagen; auch ist sein Triller falsch und unangenehm, und er verschmäht es leider nicht, durch das längst aus der Mode gekommene Flageolet, dessen er sich sogar in Rhode'schen Compositionen nicht enthält, auf den Haufen zu wirken. Seine Compositionen sind leicht, gefällig und so sehr auf seine Spielart berechnet, dass ihm beym eignen Vortrage derselben der rauschendste Beyfall nicht leicht entgehen kann. Des glänzendsten Erfolges erfreute sich der Violoncellist der k. k. Hofkapelle zu Wien, Hr. A. Merk, den wir zweymal, zuerst im Redoutensaale, dann auf Verlangen im Theater zu bewundern Gelegenheit hatten. Ein hinreissender Ton, die grösste Deutlichkeit und Präcision und ein höchst charakteristischer Vortrag haben Veranlassung gegeben, dass vergleichlustige Kritiker diesen in jeder Hinsicht ausgezeichneten Künstler dem grossen Romberg an die Seite stellen, dessen eigenthümlicher Ausdruck aber von dem seines jüngeren Kunstverwandten so verschieden ist, dass es uns im Gegentheil sehr überrascht hat, zwey musikalische Genies ein und dasselbe Instrument in so ganz verschiedenem Charakter, und doch beyde so vortrefflich, behandeln zu sehen. Man nenne ihn daher nicht den zweyten Romberg, sondern den ersten Merk, während jener in seiner Art der Einzige bleibt. Hrn. M.'s Compositionen sind ungemein lieblich und auf die Individualität seines vortrefflichen Vortrags berechnet. Ueberdiess verdankten wir ihm das Vergnügen, eine junge Dilettantin kennen zu lernen, die man wohl bald Künstlerin nennen dürfte. Dem. Wilhelmine Kaudelka (Schülerin des Hrn. Kapellmeister Triebensee) spielte mit dem Concertgeber ein Divertimento für Pianoforte und Violoncell mit so vieler Präcision, als Kraft und Geschmack. Wie man sagt, ist sie zugleich mit einer sehr schönen Stimme begabt und wird in der heurigen Fastenzeit auf unserer Bühne debütiren, was uns bey der kleinen Anzahl und steten Kränklichkeit unserer Opernsängerinnen sehr erwünscht seyn würde. In dem ersten Concerte des Hrn. Merk sang Dem. Comet eine Arie von Portogallo und Hr. Binder eine Cavatine von Raimondi mit gewohnter Kunstfertigkeit.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Introduction presque Caprice et Polonaise pour le Pianoforte, comp. etc. par Ferdinand Stegmayer. Oeuv. 7. Vienne chez Sauer et Leidesdorf.

Diese, wie der Titel sagt, beynahe capriciöse Einleitung (die aber nur zwey Seiten lang ist) und Polonaise könnte wohl manchem Spieler wie ganz capriciös vorkommen: dennoch hat der Verf. mit seinem Zusatze nach dem heutigen Stande der Fingerfertigkeiten vollkommen recht. Der Vortrag derselben verlangt zwar allerdings einen Spieler, der seine zehn Mittel gehörig in der Gewalt hat und vorzüglich mit guter Schnellkraft und Leichtigkeit versehen ist, die besonders zu jeder guten Tanzmusik und jeder, die ihr dem Rhythmus nach nahe steht, unerlässlich sind. Dann wird aber auch Jeder damit Freude anrichten und geziemendes Lob einernten, zwey Dinge, die am Ende von Niemanden unter die Uebel gezählt werden. Dadurch wäre nun das Ganze schon hinlänglich als angenehm und splendid bezeichnet, was es auch sogar bleibt, wenn es, wie es an einigen Stellen wirklich geschieht, tüchtig in die Töne, aber auch wieder herausfährt. Schade, dass das sonst sehr deutlich und gut gestochene Werkchen durch einige Druckfehler entstellt ist; doch sind sie von der Art, dass sie Jeder sogleich bemerken und leicht berichtigen wird, wesshalb wir daran, so wie an einigen Fortschreitungen, die nicht Allen zusagen möchten, nicht weiter Anstoss nehmen wollen. Irren wir nicht, so möchte diese brillante Polonaise bald ein Lieblingsstück geschickter Dilettanten werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. №. 11. 1826.

Kunst und Kritik.

Jemehr Einer Alles aus sich selbst schöpfen will, zu linkisch, zu bequem, zu hochmüthig ist, sich neue Eindrücke, mannigfache Anschauungen zu verschaffen, destomehr construirt er die Welt nach Eigendünkel und ist absprechend im Urtheil.

Man muss sich in irgend einem Fache der Kunst selbst versuchen, mit Künstlern umgehen, und aller Orten Zugang zu den vorhandenen Kunstwerken suchen, um zu sehen, was die Kunst kann und will, und wie sich die Künstler mannigfach bemühen, etwas Tüchtiges zu leisten, wie vielfach ihre Leistungen bedingt sind.

Die Erscheinung des Trefflichen reizt die Kritik zur Forderung des Vollkommenen, und nicht mit Unrecht; denn wo so Viel geleistet worden, da fragt man gern: warum nicht Alles? und wo die blossen Geniesser vergöttern, da regt sich das einschränkende Gegenwort der Theorie. Auf der andern Seite hat aber auch der Künstler Recht, wenn er sagt: Bin ich nicht organisch, was ich bin? ist's nicht ein Wunder, dass ich solches geworden? nur dadurch erklärlich, dass ich in jedem Augenblick aus tausend Bildungsmitteln das mir Gemässe gewählt, in jedem Augenblick tausend Abwege gemieden. Hat nicht meine Natur im Schlafen und Wachen emsig am Kunstzwecke fortgearbeitet, leise in mir das Darstellungstalent gewoben? Tragen sich nicht — das, was Ihr Schwächen, Fehler an mir nennt, und meine Vorzüge gegenseitig, und sind mit und durcheinander da? Wäre ich bey weniger Temperament und Leidenschaft, bey anderer Lebenserfahrung, bey mehr Schule und Theorie derselbe? Hätte ich bey weniger Ungebundenheit dieselbe Kraft gerettet? Klebt mir die Eigenthümlichkeit meines Landes, meiner Stadt, meines Standes, meines Stammes, meiner Aeltern an, so haben mich auch Land, Stadt, Stand, Stamm, Aeltern gezeugt und erzogen. Kurz — wie kann ich ein Anderer seyn sollen, da ich Ich bin?

Was wollte die Kritik darauf sagen? — Etwa folgendes: Kannst du, Bedingter und Beschränkter! das Vollkommene nicht leisten, so muss ich es, durch keine zeitliche, örtliche, persönliche Rücksichten gebunden, doch fordern. Kein Künstler, ja kein Mensch überhaupt, ist Alles, was er seyn könnte, wäre er nie lässig und müde gewesen, das Rechte zu thun. Ich fordere immer in gleichem Tone das Höchste, damit er, darnach strebend, wenigstens Hohes leiste.

Was dürfte der Künstler dagegen einwenden? Dagegen wohl nichts, aber sagen könnte er: Fordre immerhin, aber greife das Geniale nicht immer von seiner Minus-Seite, begreife seine Offenbarung als ein Wunderbares, die Schwächen der Menschheit Durchbrechendes, wenn auch nur bis auf einen gewissen Grad Abstreifendes. So sey ich der mimische Künstler, dir ein Wunder, wie ich, beynahe ohne eigentliche Schule, alle Umrisse grosser Menschheit in mir trage und Antikes und Modernes, das dir trotz deines Wissens nur so neblicht vorschwebt, wie Traumgesichte, in leibhaftem, festem und fliessendem Bilde darstelle. Du hättest nicht einmal Begriff, Wort und Zeichen für deinen Tadel, wenn ich sie dir nicht durch meine Darstellung liehe. So sey ich, der Dichter, dir ein Wunder, der ich, alles Menschliche an mir tragend, von Natur selbstisch, eitel, bequem, sinnlich, herrisch, diese Schwächen so weit in mir überwunden, dass meine Seele ein reiner Spiegel der Welt geworden, dass Freude am Schönen alles Niedrige und Gemeine in mir besiegt, dass mir Darstellungen gelingen, als hätte ich mit dem Herrlichen aller Zeiten gelebt und in allen grossen Seelen gelesen. So sey ich, der Tondichter, dir ein Wunder, der ich, wäh-

rend du nichts Positives vermagst, als Accorde umzustülpen, symmetrische Gliederungen zu lehren, und ausserdem nur Fehler zu notiren weisst — aus einer mir selbst unbegreiflichen Tiefe von Melodie und Wohllaut überfliesse und durch Entwickelungen, die sich von selbst in organischen Schranken halten, auch in dir Tiefen zu eröffnen vermag, die keine Wortsprache nennt.

Mit kürzeren Worten könnte man vielleicht den Conflict des Künstlers mit dem Kritiker so stellen:

In jedem Künstler ist eine Gottesgabe, ein Geniales, wachsend, sich nährend durch den Reichthum des Lebens, organisch sich entwickelnd als Kunstnatur, sich bildend durch Lehre, Beyspiel, Uebung, Versuch; Bedürfniss des Darstellens, freudiges Schaffen, Fundament seines Styls. Durch dieses steht er über aller Kritik; sie kann ihn, wie jedes herrliche Natur-Erzeugniss, nur für ein Wunderbares erkennen, ihm folgen, und kaum weiss sie, ihn würdig einzuordnen. Es ist aber in oder an jedem Künstler auch etwas Einseitiges, Menschenzuthat, andern, als reinen Kunsttrieben folgend, in sich bequem ruhend oder absichtlich sich treibend, zeitlichen Rücksichten dienend: Fundament seiner Manier. Durch dieses fällt er der Kritik anheim. Wenn sie jenes in seiner organischen Nothwendigkeit begreift, so lässt sie ihm in diesem, als einem Willkürlichen, keine Ruhe.

Ein Moment scheint übersehen zu seyn: Unzulänglichkeit — der Gabe, der Bildungsmittel, der Schule etc. Dieses Nichtkönnen rechnet aber die Kritik zu, wie ein Nichtwollen, weil sie, und mit Fug, fordert, Jeder solle sich nur soweit künstlerisch geben, als er Künstler ist.

* * *

Original-Werke haben die ewige Entwicklungskraft in sich, dass ihre Entfaltung stets auch die unsrige wird, dass wir dieser niemals müde werden, weil sie in uns jedesmal in eine neue Tiefe einschneiden. Wir werden nämlich nur desjenigen satt, was uns stets in derselben Oberfläche durchfurcht. Werke des Genies aber langen in eine unbekannte Tiefe, und bey jeder Wiederholung — nur einen Zwischenraum der Ruhe und eines leisen Vorrückens unserer Natur vorausgesetzt — regen sie wirklich einen neuen Menschen in uns auf.

Ein Werk des Genies ist dem anziehenden Cultus heiliger Mysterien zu vergleichen. Das Uebrige ist Missbrauch bedeutender Formeln zu blosser Mystification.

* * *

Die Theorie benennt Hüllen, Hülsen, Umrisse, Gliederung etc. aber Fülle, Kern, organisches Leben kann sie nicht geben. Man höre in diesem Sinn eine Mozartische Oper. Was will die Theorie damit? Es hat freylich das Ganze als solches und in seinen organischen Hauptheilen, es hat jedes Glied, am Ende jeder Satz, Takt, Akkord seine Theorie, und so hat sie freylich Sitz und Stimme, wenn das Kunstwerk einmal da ist, und so von aussen herein durchgenommen wird. Aber eben dieses leise Entwickeln eines unerschöpflichen Reichthums von melodischen, harmonischen Kräften, dieses ewig wechselnde, neue Leben in jedem Gliede, dieses Ueberraschende und doch sogleich Höchstwillkommene, diese Fülle der Ton-Natur, die, nicht wie die Theorie — etwa eines Botanikers — über die Umrisse von aussen erkennt, sondern diese, wie die Natur, von innen heraus durch den wogenden Strom des Lebens wellenlinig bildet, ist über aller Scienz.

Und so ist eigentlich das Kunstwerk die Manifestation einer Unendlichkeit von Theorieen, wie die Wellenlinie die Entwickelung einer Unendlichkeit von Richtungen, und diess möchte wohl überhaupt das Verhältniss aller Theorie zum Leben und zur Kunst seyn. So hat der Sturm, der Wasserfall, der Bergsturz seine Theorieen der Bewegung, so das Rauschen des Waldes, der Gesang der Vögel, das Brausen des Meeres seine Theorieen des Schalles, so der Lauf der Säfte in Pflanzen und Thieren seine Theorieen der Wahlanziehung und Zersetzung, so das Leben des Menschen, das Geschick der Nationen seine Theorieen der Entwickelung; aber es ist, wie bey der Witterung, ein unendliches Wechselspiel der Theorieen, die kein Auge verfolgen, keine Sprache nennen kann, und uns fehlt die rechte Theorie, die des Geistes, der alle jene einzelnen Akte zur Einheit der Entfaltung verbindet.

* * *

Sorge nicht, dass Kunst und Wissenschaft sich früher oder später erschöpfen. Jede Zeit schafft sich ihre Stoffe des Forschens, der Darstellung, ihre Philosophen und Künstler. Jede Wirklichkeit ist neu und hat ein Verlangen, sich in Ideen zu beruhigen, an Normalbildern zu vergnügen. Was einige Denker neuerer Zeit mit jener Sorge erfüllt hat, ist wohl die Beobachtung, dass ein Original-Genius die Methode des Forschens oder Darstellens, dass er Maass, Ton, Styl

festsetzt und auch damit die Form von Wissenschaft oder Kunst gewissermaassen erschöpft. So haben bey unserm Denken Herder, Lessing, Göthe, Schiller, Jean Paul etc; so Kant, Jacobi, Fichte, Schelling, so Haydn und Mozart etc. — jeder seinen Typus erfunden und zugleich erschöpft. Alles, was die Nachgeborenen bringen, ist von dieser Art und Kunst. Ein abstrakter Geist, dem es nun bloss um den allgemeinen Geist einer Wissenschaft oder Kunst zu thun ist, der wird freylich über Wiederholung derselben Themate klagen; aber mit demselben Rechte könnte er auch über die Armseligkeit des Lebens überhaupt klagen, das täglich, wöchentlich, jährlich dieselbe Leyer des Essens, Schlafens, Arbeitens, Ruhens etc. bringt, ja auch in grösseren Bezügen dieselben friedlichen und kriegerischen Erscheinungen wiederholt.

In demselben Sinne aber, wie das Leben jedem, der frischweg, ohne zu speculiren, in dasselbe hineinwächst, täglich und stündlich neu ist, sind es auch Wissenschaft und Kunst. Und wenn alles um ihn her am Alten einschliefe, was von den Menschenkindern gar nicht zu besorgen ist, so fände doch Er immer neue Wahrheiten zu erforschen und neue Schönheiten zu geniessen, und sollte sich auch sein Geist nur auf einen Gegenstand der unendlichen Schöpfung werfen, sein Gemüth nur an einem Wesen mit Liebe hängen, sein Wille nur ein Geschäft zur Vollendung bringen wollen.

Gesetzt auch, die Zeit im Allgemeinen lieferte keinen wissenschaftlichen oder künstlerischen Stoff mehr, sie wäre nicht fähig zu philosophiren und zu bilden, nicht werth, klar zu sehen und rein zu sehen und rein zu geniessen, so bliebe es doch jeder Einzelne, der sich seiner menschlichen Kraft und Würde bediente, er fände jene, wäre dieses fähig und werth.

Der Mensch ist ein praktisches Wesen; seine ernste Pflicht wird ihm immer vom Nächsten zum Unendlichen hinaus zu denken, sein Gemüth ebenso zu fühlen geben.

So überwindet auch hier der Einzelne, was dem Ganzen droht.

Es ist aber auch in Beziehung aufs Ganze, auf Geschichte und Literatur der Wissenschaft und Kunst einer Nation zu bedenken, dass, während das Klassische unübertroffen stehen bleibt und stets fortgenossen wird, jede Zeit alte Weisheit, Schönheit, altes Leben, in neuem Sinne betrachtet und neu bearbeitet, und so aus altem Reichthum jugendliche Genüsse zieht.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Concerte.* Eine grosse Instrumental- und Vocal-Akademie zum Vortheile des neuen Prager Armenhauses, im landständischen Theater, lieferte neun Nummern (also die Hälfte mehr, als ein gewöhnliches Concert), deren erste eine Ouverture von Hrn. Ferreol Mazas war, die zu einer kleinen Oper geschrieben scheint, und sich am wenigsten zur Eröffnung eines grossen Concertes eignet, da das Motiv etwas trivial ist und lebhaft an ein bekanntes komisches Lied erinnert. Fräulein von Obwexer führte die Variationen über den *Alexandermarsch* von Moscheles sehr brav durch; ein Gleiches muss von den übrigen Solo's gesagt werden. Unter den Gesangstücken zeichnete sich das Vocal-Quartett von Eisenberger aus, von den Hrn. Binder, Podhorsky, Wiedermann und Michalesi sehr zart vorgetragen. Tages darauf gab Hr. Joseph Slawik, Zögling des hiesigen Conservatoriums und ohnstreitig einer der vorzüglichsten Schüler des Hrn. Prof. Pixis, ein Concert, welches mit der Ouverture aus Spontini's *Vestalin* eröffnet wurde. In dem Violinconcerte zeigte Hr. Slawik seine Kunstfertigkeit in Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten: Passagen in Doppelgriffen, Staccato-Läufe in Decimen und Sexten, mit der grössten Schnelligkeit und Präcision ausgeführt, Arpeggiaturen aller Art und in allen Lagen sind die Glanzpuncte in dem Spiele dieses jungen Künstlers. In der Cantilene dürfte ihm noch etwas mehr Ruhe und Zartheit, so wie ein grösserer Ton zu wünschen seyn: Vorzüge, die er sich gewiss bald erworben wird, da ihn seine Freunde bereits darauf aufmerksam gemacht haben, und er Talent genug hat, um sich einst zu einem der vorzüglichsten Violinspieler auszubilden. Dieselben Bemerkungen gelten auch von dem Vortrage der Variationen von Lipinsky und des Potpourri von Hrn. Slawiks eigener Composition, in welchem letzterem der Schwierigkeiten fast zu viele gehäuft sind. Dem. Comet und Hr. Binder sangen mit gewöhnlicher Bravour; nur wollte die Romanze mit Guitarrebegleitung, welche der Letztere vortrug, nicht recht

ansprechen, wahrscheinlich, weil man dieses Genre im Concertsaale (den es allerdings nicht auszufüllen vermag) nicht gewohnt ist. Hr. Hauser, k. sächs. Hofopernsänger, den wir früher den Unsrigen nannten, trug eine Arie von Rossini recht brav vor, doch wollte man seine Stimme nicht mehr so sonor als ehemals finden. Wegen plötzlicher Erkrankung des bekannten Flötenspielers Hrn. Janusch bliess Hr. Spanner, ein ehemaliger Zögling desselben, ein Adagio für die Flöte. Das Publicum verliess den Concertsaal mit dem lebhaften Wunsche, Hrn. Slawik noch einmal zu hören, welcher auch erfüllt ward, indem er auf dem Theater in den Zwischenakten des Lustspieles: *Beschämte Eifersucht* auf Verlangen das Allegro und Potpourri von seiner Composition wiederholte und Variationen von Polledro über Nel cor più non mi sento vortrug. Durch die letzteren bewies er, dass er auch zart vortragen könne; besonders brillant führte er die letzte Variation aus und erntete dafür den rauschendsten Beyfall. Am ersten Weihnachtstage führte die hiesige Tonkünstlergesellschaft zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts das grosse Oratorium von Händel, *Jephta*, auf, und gewährte den Musikverständigen dadurch den seltenen Genuss, endlich wieder ein Meisterwerk des unsterblichen Tondichters bewundern zu können. Ref. glaubt, im Namen aller Verehrer der klassischen Musik der Gesellschaft öffentlich seinen Dank dafür aussprechen zu dürfen. Die vermehrte Instrumentalbegleitung von J. F. von Mosel ist sehr umsichtig und effectvoll gesetzt; besonders machen die Chöre und Fugen eine imposante Wirkung; einige Arien und ein Duett sind mit bewunderungswürdiger Zartheit gehalten. Die Aufführung war bis auf einige kleine Verstösse, die bey einem Personale von 250 Personen sehr schwer zu vermeiden sind, recht lobenswerth.

Das erste Concert in diesem Jahre war die musikalisch-declamatorische Akademie zum Besten der an der Universität zu Prag bestehenden Unterstützungs-Anstalt für dürftige Hörer der Philosophie, worin wir die beyden Ouverturen aus Mozart's *Zauberflöte* und Spontini's *Ferdinand Cortez* zur Eröffnung der beyden Abtheilungen mit vielem Feuer und Präcision vorgetragen hörten. Eine Dilettantin und ein Dilettant, beyde mit schönen jugendlichen Stimmen begabt, hatten die Gesangpartieen übernommen; die erste sang eine Cavatine von Rossini aus *Bianca e Falliero* und mit dem letzteren (Hrn. Strakaty) ein Duett aus *Semiramide* von demselben Tonsetzer. Die Dilettantin besitzt bey einer kräftigen Stimme grosse Kehlfertigkeit, und trägt gut vor; auch Hr. Strakaty giebt schöne Hoffnungen, wenn gleich seine Stimme noch nicht sehr ausgebildet ist. Die Concertstücke bestanden in einem Potpourri für die Oboe von Kummer, vorgetragen von Hrn. Redlich, und einem Concert-Allegro für das Fagott von Bärmann, gespielt von Hrn. Neukirchner: beyde junge Männer haben einen schönen Ton und ziemliche Kunstfertigkeit. Die beyden Declamationsstücke (Dem. Betty Pistor trug die Ballade *Der Eidbruch* — wenn wir nicht irren, von Töpfer — und ein Hr. K—r. den *Glokkengiesser von Breslau* vor) schienen uns für ein Concert nicht glücklich gewählt zu seyn.

Genua im Januar 1826. Unser Carneval begann auch hier, nach dem allgemeinen Gebrauch in Italien, in unserem grossen Theater St. Agostino am 26. Dec. 1825. Wir können uns dieses Jahr wahrhaft glücklich schätzen, dass die neue Impresa sowohl in der Wahl der Opern, als der Sänger so ausgezeichnet glücklich war, dass wir unsere diessjährige Carnevalsoper dreist als die vorzüglichste in ganz Italien anpreisen dürfen. In Venedig hat die neue Oper *L'Erode* von Mercadante, im grossen Theater la Fenice, obwohl für die Mombelli, Lorenzani und den Tenor Donzelli eigens componirt, immer solchen fiasco gemacht, dass nur ein einziges Duett, von der Lorenzani und Mombelli gesungen, die Vorstellung vom gänzlichen Ruin rettete; auf dem grossen Theater alla Scala in Mailand war das Schicksal der Impresa noch schrecklicher, indem dieselbe schon seit vierzehn Tagen gezwungen ist, nach dem fürchterlichen Falle der ersten Oper, für die Dauer des Einstudirens einer anderen: des *Maometto* von Winter, sogar die Comoedie zur Aushülfe spielen zu lassen: ein in Italien überhaupt, und vollends auf diesem Theater und im Carneval unerhörter Fall. Wir waren hierin, wie schon gesagt, viel glücklicher. Die Wahl der Opern ist ausgezeichnet — zur ersten giebt man *Tebaldo ed Isolina* von Morlacchi; zur zweyten hat man den berühmten *Crociato* von Meyerbeer bestimmt. Unser Sängerverein ist vortrefflich, denn wir besitzen als Tenor einen Crivelli, als Musico eine Pisaroni,

und als Prima donna die Melas. Erster, obwohl schon nahe an dem 60sten Jahre, besitzt noch immer eine ausgezeichnete, metallreiche und schöne Bruststimme, die nur manchmal im Cantabile das Alter verspüren lässt; und obwohl sein Vortrag nicht ausgezeichnet zu nennen ist, so behauptet er doch in der erstgenannten Oper, die für ihn eigens componirt ist, noch immer seinen Platz, und machte besonders in seinem grossen Rondo im zweyten Akte den besten Eindruck. Die Pisaroni, über welche sich erst neulich ein hier sehr geachtetes Kunstblatt folgendermaassen ausdrückte: La Pisaroni, quest' unica riproduttrice ed erede privilegiata del bello e magico Canto di Pacchiarotti — „die einzige Widerherstellerin, und rechtmässige Erbin des schönen und bezaubernden Gesangs Pacchierottis" — hat hier durch ihren herrlichen Vortrag und tiefen Ausdruck im zarten Cantabile alles hingerissen, und besonders in einem eingelegten Duette — von Celli — im zweyten Akte, den Beyfall durch 24 Vorstellungen hindurch zu einem wahren furore gesteigert. Diese Sängerin giebt einen klaren Beweiss, was Ausdauer, Fleiss und Studium vermögen; denn bey einem beynahe hässlichen Aüssern, mit einer Stimme begabt, die keinesweges rein von Mängeln ist und besonders in der Mutation ausserordentlich harte, selbst gezwungene, Gaumentöne hat, ist sie doch auf den Punkt gekommen, eine der ersten jetzt lebenden Sängerinnen zu seyn.

Die Melas ist noch zu sehr Anfängerin, um von ihr schon viel sagen zu können; doch besitzt sie eine schöne Stimme und alle Anlagen, einst eine gute Sängerin zu werden. Sie ist überdiess jung und hübsch, und daher vom Publicum sehr gern gesehen; die Genueser wenden den, in Italien, bey Beurtheilung schöner Sängerinnen überhaupt üblichen Spruch auch auf sie an, und man sagt hier allgemein: la Melas canta bella!

Die Decorationen sind herrlich, eben so schön entworfen als ausgeführt; von der Garderobe kann man ebenfalls nur mit grossem Lobe sprechen; sie ist bey aller Pracht doch sehr zweckmässig. Canzio, unser vortrefflicher Decorationsmaler, ist überhaupt in Italien schon als einer der ausgezeichnetsten Künstler in seinem Fache anerkannt, und hatte hier neuerdings wieder die schönste Gelegenheit, sein eminentes Talent aufs vortheilhafteste zu zeigen.

Die Composition der Oper *Tebaldo ed Isolina*, von Morlacchi, hat jedoch hier nicht allgemein gefallen; man vermisst hauptsächlich Originalität an diesem Werke, und obwohl die schon oben genannte grosse Scene im zweyten Akte, von Crivelli gesungen, als ein gut gearbeitetes und vortreffliches Musikstück allgemein geschätzt wird, so ist dieses in der ganzen Oper bestimmt auch die einzige Gesangsscene, welche einen eigenthümlichen — grossen Styl verräth. Die sechs ersten Vorstellungen dieser Oper waren durch die Gegenwart Ihrer königl. Majestäten vorzüglich glänzend und anziehend.

Das in der Zwischenzeit gegebene zweyte Concert des deutschen Künstlerpaares, Hrn. und Mad. Weixelbaum wurde ebenfalls mit der Gegenwart I. k. Majestäten beehrt und mit grossem Beyfall der zahlreichen Versammlung aufgenommen. Durch den gelungenen Vortrag einiger ausgezeichneten Musikstücke deutscher Meister, haben die Concertgeber das Publicum sehr angenehm überrascht und ein kühnes Wagstück glücklich bestanden. Denn es ist nichts Geringes, vor einem italienischen Publicum in deutscher Sprache mit Beyfall zu singen. Besonders anzuziehen schien Beethovens *Adelaide* und ein kleines Liedchen von Carl Maria von Weber, von der eilfjährigen Friederike W. mit grosser Zartheit und innigem Gefühle vorgetragen: beyde Musikstücke wurden mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen.

In einigen Tagen werden wir die Freude haben, den berühmten Crociato von Meyerbeer in Scene gesetzt zu sehen. Die Erwartung ist aufs Aeusserste gespannt. Wie verlautet, so sind die Kenner durch die Proben schon von der Schönheit der Musik, besonders der Ensemble-Stücke, ganz entzückt, nur wird ebenfalls schon mit Bedauren bemerkt, dass die Anforderungen dieser Composition an das Orchester — für das hiesige nämlich — hin und wieder zu gross sind, und dass die Hauptrolle des Adriano (für Velutti geschrieben) für die Pisaroni meistens zu hoch ist, wesshalb manches nicht nur geändert, sondern sogar weggelassen werden muss.

Andeutungen.

(Fortsetzung aus No. 9.)

---

7. Komische Oper.

An Lustspielen, nämlich lustigen und ergötzlichen, sind wir in neuester Zeit arm; an dergleichen komischen Opern (Possen und Karikaturen

nicht mitgerechnet) bettelarm; das Romantische, Sentimentale ist nun einmal an der Tagesordnung. Dagegen kann man nichts einwenden, da das Romantische allerdings das wahre Feld der Oper ist; aber man kann das Eine thun und braucht das Andere desshalb nicht zu lassen. — Zufällig kam mir eine komische italienische Oper in die Hände, *La prova dell' Opera seria,* Text und Musik von dem vor etwa funfzehn Jahren verstorbenen Gnecco. Der Inhalt ist eine lebendige, scharfe Schilderung der Verhältnisse eines Theaterunternehmers in Italien gegen Dichter, Componisten, Prima Donna, Primo Tenore u. s. w. und dieser Aller wieder unter sich. Da die Theaterumtriebe in Italien von denen in Deutschland sehr verschieden sind, so ist Gnecco's Oper nicht für uns — aber sollte eine ähnliche deutsche Oper, ganz treu aus dem Leben gegriffen, nicht köstlich spasshaft seyn? Gewiss!

8. Theaterdecoration und Theatermusik.

Die schönsten Decorationen, vorzüglich in grossen Theatern, erscheinen in der Nähe betrachtet als eitel Sudeley und Schmiererey. Dass diess so seyn müsse und gar nicht anders seyn könne, da eine feiner ausgeführte Malerey ganz wirkungslos seyn und kaum von den nächsten Zuschauern begriffen werden würde, giebt jedermann zu. Daran aber, dass in Theatermusik die natürliche Einrichtung unsers Ohres und die natürlichen Gesetze des Schalles und seiner Verbreitung ähnliche Rücksicht verlangen, scheinen manche Componisten nicht glauben zu wollen, weil sie z. B. im Allegro vivace den Contrabässen laufende Sechszehntheile zumuthen, die kein Mensch deutlich hören würde, wenn auch ein Contrabassist im Stande wäre, sie deutlich vorzutragen; oder in einem Takte eines schnellen Tempo drey, vier u. m. verschiedene Accorde, oft scharf und grell modulirend, hören lassen, oder vielmehr hören lassen wollen, u. dgl. m. Es ist zu wünschen, dass solche Componisten, deren Kunst und Fleiss in der Ausarbeitung ihrer Partituren bis in's kleinste Detail die höchste Achtung verdient, diese Miniaturmalerey nur am rechten Orte und zur rechten Zeit (z. B. in sogenannter Kammermusik) anwenden mögen.

9. Recitative.

Die neuere grosse Oper schreibt man jetzt bekanntlich auch in Deutschland und zum Theil selbst in Italien — sonst nur in Frankreich — mit instrumentirten Recitativen. Dadurch zeigt man offenbar, dass man auf gutem Wege sey, der Poesie ihre unzubestreitenden Rechte in der Oper wieder einzuräumen. Nur scheint es mir, man thue des Guten zu viel. Von der Inconsequenz, in der deutschen Oper abwechselnd zu singen und zu sprechen, ist genug die Rede gewesen, und es lässt sich zum Lobe dieses Gebrauchs schwerlich etwas Gründliches vorbringen; die gewöhnlichen Recitative der italienischen Oper aber, die sogenannten Recitativi secchi oder parlanti, sind etwas kleinlicher und kläglicher Natur; also thut man wohl, Alles zu instrumentiren. Nun wird jedoch das Recitativ, das immer so kurz als möglich seyn soll, nothwendig sehr in die Länge und Breite gezogen, zumal wenn nach Art einiger Componisten jede, auch die unbedeutendste Rede, selbst der ganz untergeordneten Rollen, mit Vor- Zwischen- und Nachspiel reichlich ausgestattet wird, und der Zuhörer, immer im gespannten Zustande erhalten, ermattet. Da, meyne ich denn, wäre es gut, man fasste sich mit den unwichtigeren Stellen der Rede kurz, behandelte sie ganz so, wie das Recitativo parlante, nur liesse man die Accorde, nicht wie sonst von dem Flügel und den Bässen, sondern von dem Quartett angeben, und versparte die genauere Ausführung für Stellen, die sie wirklich verdienen. So erhielte der Zuhörer von Zeit zu Zeit eine Art Erholung, die interessanteren Momente träten bedeutender und imposanter hervor, wie es dem instrumentirten Recitative zukommt, und durch den Gewinn an Mannigfaltigkeit, an Licht und Schatten würde die Wirkung des Ganzen erhöht.

10. Maestre di Musica.

Irgendwo wird erzählt, es habe in dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts in Deutschland Zwanzig und einige Schriftstellerinnen gegeben, in dem ersten Viertel des jetzigen aber gebe es schon über Fünfhundert. Ich enthalte mich aller Bemerkungen über diese Erscheinung, die der Eine erfreulich, der Andere unerfreulich nennt. Man weiss ferner, dass es Frauen gab, (und noch giebt) welche gründliche Kenntnisse in alten und neuen Sprachen besassen, dichteten, malten, in Kupfer stachen, Mathematik trieben u. s. w., und das alles gut, oft ausgezeichnet. So viele Sängerinnen und Klavierspielerinnen, (unter ihnen viele vortreffliche) als die

neueste Zeit hat, gab es nie, und vielleicht giebt es kaum so viele Männer, die mit leidenschaftlicher Liebe Musik üben, als Frauen. Gab es denn nun auch, oder giebt es unter den Frauen Componisten, nämlich von Bedeutung? Ich schwanke in der Antwort, vielleicht aber nur aus Unwissenheit, darum frage ich lieber und bitte um Belehrung. Sollte die Antwort verneinend ausfallen, so wäre die Erscheinung merkwürdig genug, und die psychologische Erforschung der, nicht eben in die Augen fallenden, Gründe müsste sehr interessant seyn.

11. Wie man im Leben und in der Kunst weiter kommt.

Jener alte Singmeister studirte zuerst und ziemlich lange die Fehler der Stimme seines Gesangschülers, suchte auch kleinere recht ängstlich hervor und kümmerte sich im Anfange des Studiums gar wenig um das Gute der Stimme. Das scheint sonderbarer, als es ist. Denn das Gute der Stimme ist leichter bemerkbar, als das Böse, und dieses ist schwieriger zu heben, als jenes zu vervollkommnen. Ich wende die Methode des alten Sängers gern überall an, am liebsten auf mich selbst. Freylich ist es gar erfreulich, diess oder jenes Gute an sich zu bemerken, aber es führt leider sehr leicht zu lässiger Zufriedenheit, wohl gar zu Stolz und Dünkel. Die eigenen Fehler dagegen zu erforschen, ist allerdings nicht eben ergötzlich, aber es führt zur Demuth und Bescheidenheit und zum Bessern. Denn „strenger gegen sich selbst seyn, als Andere es immer seyn mögen, so im Leben, wie in der Kunst, das allein führt schneller und sicherer, wenn auch nicht ganz zum Ziel, doch ihm näher, als jede andere Weise."

12. Ideare, stendere, limare.

Habt nur Genie, heisst es irgendwo, recht viel Genie, so wird sich Alles Andere schon finden. Wahr ist das Wort, so drollig es auch klingt, aber die echten Genies sind nun einmal gewaltig selten. Talent dagegen trifft man häufiger, und öfter sogar, als man gemeiniglich glaubt, selbst ausgezeichnetes, herrliches. Damit lässt sich denn weit, ja sehr weit kommen, wenn man nur ernstlich will. Leider aber halten sich Viele für Genie's, die es nicht sind, und oft zwingen sie sich, ihr Werk etwas toll und wild zu treiben, um zuerst sich, und dann — will's glücken — auch Andere von ihrem Genie zu überzeugen, vermeinend, durch excentrisches, wüstes, regelloses Wesen beurkunde sich solche Gottesgabe. Dem ist nicht also, das weiss jeder Vernünftige. Die Genie's aller Zeiten haben haben es immer anders angefangen. Mozart z. B., dem gewiss kein Mensch ein eminentes Genie absprechen wird, war (er erzählt das selbst in einem Briefe) als Componist sehr ordentlich, genau und streng, in diesem und jenem fast ängstlich — und das merkt doch wohl Niemand an seinen Werken, zu ihrem Nachtheil nämlich. Ordnung und Fleiss lässt sich also mit Genie gar herrlich verbinden, ja es darf gar nicht anders seyn, wenn etwas Rechtes, Klassisches zum Vorschein kommen soll; und den höchsten Ruhm verdankt zuletzt jedes berühmte Werk hauptsächlich der Correctheit im höhern und niedern Sinne des Worts, und folglich dem Fleisse seines Schöpfers. Muss aber der geniale Componist ernsten und ausdauernden Fleiss auf die Ausführung seiner Werke, die ihm fast unbewusst der Geist eingab, verwenden, so muss es der bloss Talentvolle noch mehr. Daher meyne ich, mein alter braver Meister, den manche gern einen Pedanten nannten, um ihm doch etwas anzuhaben, rieth mir nicht übel, als er sprach, wie folgt: „Wenn dir nun, mein junger Freund, ein Gedanke kommt, der dich so anspricht, dass du ihn verfolgen musst, und ihn auch gern verfolgst, der sich dir bald kund geben wird als brauchbar für ein Klavierstück oder Quartett oder Ouverture u. s. w., oder wenn du, Gesang anlangend, den Text dir zu eigen gemacht hast im Ganzen und Einzelnen mit dem Kopfe und dem Herzen, dann componire fort und fort, aber um's Himmels willen nicht gleich am Klavier, nein, Alles, es sey lang oder kurz, im Kopfe, dauerte es auch eine Woche und drüber. Hast du nun das ganze Werk (bey sehr langen versteht es sich von jedem Abschnitte besonders) im Kopfe fix und fertig, und hörst du schon Alles hübsch singen und klingen, dann setze dich an dein Klavier und spiele dir's vor. Da wirst du finden, wie du doch vorhin nicht Alles so gut gehört hast, als nun, und daher im Einzelnen bessern, was möglich ist. Spiele es dann wieder, meinetwegen drey, vier Mal, bis du mit der Anlage des Ganzen und mit allem Einzelnen völlig zufrieden bist. Und nun erst schreibe, so schnell du kannst, nicht die volle Partitur, sondern einen schlichten Entwurf, gleichsam einen Klavierauszug, dessen Zweck nur der ist, deine Gedanken für die völlige Ausführung bleibend schwarz

auf weiss zu haben, wobey du dir's daher so bequem machen kannst, als du immer willst, wenn der Entwurf dir nur, selbst nach längerer Zeit, noch einen ganz vollständigen, augenblicklich verständlichen Abriss des Ganzen giebt. Diesen Entwurf lass, wenn du kannst, ein paar Wochen, oder doch einige Tage, liegen, dann überarbeite ihn, besser zwey- und mehrmal, als einmal. Nun geh getrost an die Partitur; ist diese aber vollendet, so feile sie. Aehnlich machen es wohl Alle, die Geisteswerke schaffen: sie denken, entwerfen, vollenden und feilen. Was die Phantasie geschaffen, das wird so dem Urtheile des Verstandes unterworfen, dem Geschmack und der Reflexion; und Kunstfertigkeit führt dann aus, was der Ausführung werth geachtet wurde. Es scheint zeitersparend, in der Partitur gleich überall nachzuhelfen, wo es der Nachhülfe bedarf, aber es scheint auch nur so. Sehr genaue Beobachtungen und Erfahrungen haben mich gelehrt, es gehe ungleich schneller, und auch sehr viel genauer, wenn man eine Partitur mehremal durchgeht, das einemal nur auf eins, was Noth thut, achtend, das anderemal auf etwas anderes u. s. w., als wenn man gleich Alles mit einemmale abthun will. Da habe ich mir denn siebenerley, vielleicht aus Ehrfurcht vor der heiligen Sieben, festgestellt, worauf ich einzeln mein Augenmerk richte: 1) den innern Zusammenhang, die natürliche Fortschreitung und die Symmetrie im Ganzen und Einzelnen; 2) Rhythmen im Ganzen und Besondern; 3) bey Gesangmusik die Behandlung des Textes im Einzelnen und die Gesangpartie; 4) die Instrumentalpartie, Ebenmaass der Stärke und Schwäche der Instrumente gegen einander und gegen den Gesang; 5) Licht und Schatten durch p. fr. leg. stacc. cr. dim. string. rall. u. s. w. 6) die Tempi, a piacere, colla parte u. dgl., ja selbst zur Bequemlichkeit für den Copisten, und bey etwaniger Correctur in den Stimmen die Taktanzahl; 7) letzte Feile am Pianoforte und dann am Schreibtische. — Das sieht wohl ängstlich aus, ist es aber gar nicht. Ich wenigstens befinde mich wohl dabey, darum rathe ich dir, mach's auch so. Schreitest du aber in Kenntniss und Erfahrung weiter und immer weiter, und bemerkst dann, es sey dir gelegener und bequemer, es anders zu machen, so habe ich auch nichts dagegen. Mache du's, wie du willst, nur besser."

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Andante et Rondeau brillant pour Pianoforte, par J. Mayseder. Oeuv. 29. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 20 Gr.)

Zwey langausgeführte, interessante Sätze; der erste in A dur, der zweyte in E moll, mit dem Schlusse in E dur. Beyde sind reich an Figuren: aber nicht bloss an solchen, die gar nichts weiter als Figuren, sondern die auch melodisch und dabey zugleich zum grossen Theile nichts weniger als abgebraucht, mitunter selbst wahrhaft neu, anziehend und pikant sind. Der Zusammenhang, besonders im zweyten Satze, ist zwar hin und wieder etwas locker: doch ist Zusammenhang da. Die Harmonie kann nicht gearbeitet genannt werden: aber sie ist auch nicht vernachlässigt, sondern angemessen und mit mancher effectuirenden Wendung. Ein gemässigter Ernst herrscht im ersten, eine muntere, wechselvolle Laune im zweyten Satze. Die Anforderungen an den Spieler sind nicht gering, besonders, was belebten und zierlichen Vortrag anlangt: aber eigentlich schwer auszuführen ist das Stück nicht. Und so ist es geübten Liebhabern und Liebhaberinnen als ein angenehmes Unterhaltungsstück zu empfehlen. Dem ganzen Zuschnitte nach scheint es aus einem Violinconcert oder concertanten Quartett, aber mit den nöthigen Abänderungen und überhaupt sehr gut, arrangirt zu seyn. Ist diess, so hätte es auch auf dem Titel angegeben werden sollen. Stich und Papier sind gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № III. 1826.

Einladung zur Subscription auf eine mit Mozart's und Süssmayers Manuscripten verglichene Partitur des *Mozart'schen Requiem*

Da man von mir, der ich im Jahr 1799 sämmtliche hinterlassene Manuscripte Mozart's von seiner Frau Wittwe gekauft habe, überzeugt seyn konnte, dass ich bey dieser Gelegenheit, wo nicht das Manuscript seines *Requiem* selbst, doch nähere Auskunft über dasselbe erhalten haben würde, und da es auch hin und wieder im Publicum bekannt geworden war, dass ich wirklich ein Exemplar dieses *Requiem* besitze, in welchem die von Mozart und die von Süssmayer herrührenden Stellen angegeben seyen; so war es sehr begreiflich, dass ich von mehreren Seiten aufgefordert wurde, über die von Gottfr. Weber im 11. Hefte der Zeitschrift *Cäcilia* über die Aechtheit dieses Werkes erhobene Frage meine Meinung öffentlich auszusprechen.

Ich hatte, obgleich ähnliche Aufforderungen schon früher an mich gelangt waren, bis jetzt Anstand genommen, denselben zu entsprechen, weil es mir von Mozart's Wittwe nur als ein Geheimniss anvertraut worden war, wie viel Antheil Mozart und wie viel Süssmayer an dieser Composition habe.

Da mir jedoch vor Kurzem von Frau Staatsrath Constanze Nissen, verwittweten Mozart, welche durch die erwähnte Weber'sche Anregung über die Aechtheit dieses Werkes hierzu veranlasst worden, die Aufforderung zugeht, die erhobene Frage durch eine öffentliche Bekanntmachung zu schlichten, indem ich dieses durch Herausgabe meines im Jahr 1801 von ihr bezogenen Exemplares ja vermöge; so zeige ich hiermit vorläufig an, dass ich dieses nunmehr wirklich zu thun im Begriffe stehe.

Ich habe nämlich im Jahr 1801 von Mozart's Wittwe zugleich mit ihrem Briefe vom 26. Januar genannten Jahres ein Exemplar des *Requiem* erhalten, welches vom Hrn. Abbé Stadler in Wien mit dem, von Süssmayer ergänzten, Mozart'schen Originale verglichen, und in welchem, mittelst Beyschreibung der Buchstaben *M.* und *S.* alle Stellen bezeichnet sind, welche entweder Mozarten, oder Süssmayern angehören. Sie übersandte mir zugleich das durch Süssmayer ergänzte Original-Manuscript selbst, damit ich, durch Vergleichung desselben mit dem durch die Buchstaben *M.* und *S.* bezeichneten Exemplare, mich überzeugen könne, dass Hrn. Stadlers Anzeichnungen durchaus der Wahrheit gemäss seyen, Alles, wie schon oben angeführt, damals unter dem Siegel der Verschwiegenheit.

Dieses also bezeichnete Exemplar, in welchem Hr. Abbé Stadler zugleich die Generalbass-Bezifferung beygefügt hat, ist es, welches ich im Begriffe stehe, obiger Aufforderung der Frau Staatsrath Nissen gemäss, nächstens auf Subscription in meiner Verlaghandlung, Firma J. André in Offenbach a. M. herauszugeben, und mit einer Vorrede zu begleiten, welche urkundlich darthun wird, dass, nach meinem Dafürhalten, dasjenige, was von diesem *Requiem* Mozarten selbst angehört, eine schon vor dem Jahr 1784 angefangene, aber liegen gelassene Composition ist.

☞ Der volle reine Ertrag der Subscription, welchen ich anfänglich der in Salzburg noch lebenden, 75jährigen, blinden Schwester des unsterblichen Tondichters — derselben, mit welcher er schon als Kind von 7 Jahren, im Jahr 1764, seine erste Kunstreise machte — zugedacht hatte, ist nunmehr, durch deren edelmüthige Willenserklärung vom 31sten vorigen Monates, für die beyden Söhne des Verewigten bestimmt.

Das Werk wird den Subscribenten zu 5 Thlr. = 5 fl. 24 kr. geliefert, und zur nächsten Jubilatemesse erscheinen.

Ich ersuche jede solide Buch- oder Musikhandlung, Subscription anzunehmen und hoffe auch von den Redactionen in- und ausländischer öffentlicher Blätter, dass sie die gegenwärtige Anzeige unentgeldlich aufnehmen und auch ihrerseits die gute Sache weiter empfehlen werden.

Offenbach a. M., im Monat Februar 1826.

A. André.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Meyerbeer, J., Il Crociato in Egitto; Der Kreuzritter in Egypten, Oper in zwey Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug von C. Zulehner. Italienischer und deutscher Text... 6 Thlr. 12 Gr.

Hieraus einzeln:

No. 1.	Ouverture ed Introduzzione: Patria amata, Vaterland mir theuer!	9 Gr.
– 2.	Duetto: I doni d'Elmireno, Empfangt von Elm.	12 Gr.
– 3.	Coro con ballo: Aurette vezzose, Weh't schmeichelnde Lüfte	6 Gr.
– 4.	Scena e Duetto: Ah, non ti son' più cara, Ach nein, du fühlst nicht Liebe	9 Gr.

No. 5. Coro con ballo: Vidi il segno che a cielo ridente, Seht dort wie auf Silberwogen... 7½ Gr.
- 6. Cavatina: Queste destre l'acciaro di morte, Zitternd nur würde diese Rechte....... 9 Gr.
- 7. Duetto: Và già carcasti indegni, Flieh, trage von Land zu Lande............ 13½ Gr.
- 8. Romanza e Terzetto: Giovinetto cavalier, Durch den duft'gen Blüthenhain...... 10½ Gr.
- 9. Coro: Gran Profeta ognor del cielo, Schüzzend Hymens hehre Feyer............ 4½ Gr.
- 10. Scena e Finale: Ciel: che miro? Ha, was seh' ich?........................ 22½ Gr.
Canone: Sogni e ridenti, Schmeichelnde Träume........................ 6 Gr.
- 11. Aria: Ah, ch'io l'adoro ancora, Ah, diess Herz schlägt noch für dich............ 9 Gr.
- 12. Arie: D'una madre disp.! Lass mich sterben! 9 Gr.
- 13. Coro dei Congiurati: Nel silenzio, fra l'orror, Still und lauschend.................... 6 Gr.
- 14. Quartetto e Quintetto: O cielo clemente, Allmächtiger, o höre................. 18 Gr.
- 15. Scena ed inno di morte: Suona funerea l'ora di morte, Bald schlägt die ernste Stunde.. 6 Gr.
- 16. Recitativo ed Aria: L'acciar della fede, Wer darf uns rauben..................... 9 Gr.
- 17. Scena a Coro: Udite no alto arcano, O hört, was sich begeben.................... 6 Gr.
- 18. Duetto e Finale: Ravvisa quell'alma, O staune 10½ Gr.
- 19. Scena e Cavat.: Pace io reco, Friede entbiete 6 Gr.
- 20. Scena e Cavatina: Ah, come rapite fuggi, Wie flüchtig schwand die Spur........ 6 Gr.

Subscriptions-Anzeige

Missa Solemnis No. 1. in C moll, vierstimmig, mit oder ohne Begleitung der Orgel von Heinrich Zeuner. Subscriptions-Preis, wofür zugleich die einzeln gedruckten Stimmen gegeben werden, bis Ende May 3 fl. rh. — nachheriger Ladenpreis 5 bis 6 fl. rh.

Man glaubt, die Freunde der Kirchenmusik auf dieses gewiss sehr vollkommene Werk (*Missa à 4 voce*) aufmerksam machen zu dürfen. Der Verfasser hat es in einem gediegenen Kirchenstyle componirt und die Fugen: Christe eleison, cum Sanctum osanna in excelsis, Amen, als kräftige Schlussätze so eingerichtet, dass bloss das Coda aufgenommen werden kann, und die Fugen, unbeschadet dem Ganzen, ausgelassen werden dürfen. Hierdurch wird diese Messe bedeutend verkürzt und auch für weniger geübte Sängerchöre brauchbar und gemeinnützig.

Jede gute Musikalienhandlung Deutschlands nimmt Subscription an und in Frankfurt a. M.

Carl Friedrich,
Buch- und Musikhändler, a. d. Liebfrauenberg, 45.

Einladung zur Subscription

an Gymnasien und Schullehrer-Seminarien, desgleichen an akademische, Schullehrer- und andere männliche Singe-Vereine zu ernsteren Zwecken auf die

***Sammlung zwey- drey- und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle für Männerstimmen von verschiedenen Componisten, herausgegeben von J. G. Hientzsch,* erstem Lehrer am königl. evangelischen Schullehrer-Seminar zu Breslau. Drittes Heft. Gedruckt bey Grass, Barth und Comp. Auf Kosten des Herausgebers, gegen 8 Bogen in 4. 1826.**

Dieses Heft erscheint nur im Violin-Schlüssel gedruckt, indem die Einrichtung in zwey Schlüsseln die Kosten fast um die Hälfte vermehrt. Dafür wird dasselbe aber gegen zwey Bogen Noten mehr enthalten und der Preis dessen ungeachtet derselbe bleiben. Nämlich der Subscriptions-Preis wird für ein Exemplar 12 Ggr. oder 15 Sgr. und der nachherige Ladenpreis 18 Ggr. oder 22½ Sgr. seyn. Die Subscription dauert bis Ende März d. J., wo auch die bestellten Exemplare werden hoffentlich versendet werden können und vielleicht noch eher. Wer die Güte hat, Subscribenten zu sammeln, erhält das 11te frey. Alle Briefe und Gelder in dieser Angelegenheit werden aber portofrey erbeten.

Ich bemerke nur noch, dass dieses Heft sehr wenige aus den gewöhnlichen vier Stimmen für Männerstimmen eingerichtete Stücke enthält, sondern fast lauter Sachen, welche ursprünglich für Männerstimmen gesetzt sind.

Diesem Hefte dürfte übrigens nicht sobald wieder ein neues folgen; vielleicht ist es gar das letzte.

Von dem zweyten Hefte ist nur noch eine kleine Anzahl Exemplare vorhanden. Wer also noch welche davon zu haben wünscht, der möge seine Bestellung desshalb bald machen. Wer wenigstens 10 Exemplare nimmt und das Geld dafür gleich portofrey miteinsendet, erhält das Exemplar von dem Unterzeichneten noch zu 12 Gr. Wer weniger Exemplare nimmt, wolle sich an die Buchhandlung Gosohorsky oder an die Förstersche Musikhandlung wenden. Das Exemplar kostet daselbst 18 Gr.

Breslau, in der Mitte Januars 1826.

Hientzsch.

Anzeige.

Unser Vorrath alter italienischer Violinen und Bratschen von berühmten Meistern ist neuerlich durch vorzügliche Instrumente vermehrt worden.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. №. 12. 1826.

Allgemein fassliche Darstellung des Vorganges, durch welchen Saiten und Pfeifen dazu gebracht werden, einfache Töne und Flageolettöne hervorzubringen, nebst Erörterungen der Verschiedenheit des Zustandes, in dem sich schalleitende, das Selbsttönen erregende, selbsttönende und resonirende Körper befinden,

von *Ernst Heinrich Weber*, Professor in Leipzig und *Wilhelm Weber* in Halle *)

§. 1.

Wellenbewegungen in der Natur.

So wie die Oberfläche des Meeres und anderer stehenden Gewässer von einer unendlichen Menge von grösseren und kleineren Wellen bedeckt wird, die sie in allen Richtungen durchziehen und durch einander durchgehen, ohne einander zu stören, indem auf dem Rücken der grösseren kleinere, auf dem der kleineren noch kleinere sich befinden, die endlich so klein sind, dass sie sich dem Auge entziehen, eben so ist die Luft, sind alle feste Körper in einer vielfachen, nie völlig aufhörenden Wellenbewegung. Wie ein in's Wasser fallender Körper Wellen erregt, welche sich allmählig über die ganze Oberfläche eines grossen Teiches ausbreiten, so erregt jeder, auch der geringste Stoss auf einem festen tropfbar flüssigen oder luftförmigen Körper Wellen, die bis in sehr entfernte Räume fortschreiten. Nur sind die erregten Wellen in den meisten Körpern zu klein, und schreiten zu schnell fort, als dass man sie mit den Augen einzeln unterscheiden und verfolgen könnte. Vorzüglich mittelst des schnellen Fortganges der Wellen scheint die Natur es möglich gemacht zu haben, dass wir von Körpern, die durch ungeheuere Strecken des Weltraumes von uns getrennt sind, Sinneneindrücke, z. B. durch das Licht und die Wärme empfangen, und in geringeren Entfernungen mittelst des Schalles mit anderen Menschen in Verbindung seyn können. Denn die neuesten Fortschritte in der Physik und Mathematik haben die Einwürfe gegen die Wellentheorie des Lichtes, die vorzüglich Newton bestimmten, sich für die Emanationstheorie zu entscheiden, grösstentheils beseitigt. Poisson hat durch Rechnung gezeigt, dass alle Erscheinungen der Fortpflanzung, Brechung und Zurückwerfung des Lichtes, mit Ausnahme der Erscheinungen der Farbenzerstreuung, sehr einfach aus der Annahme eines in Wellenbewegung befindlichen elastischen Medii folgen, und ist der Meynung, dass auch die Hoffnung, die Farbenzerstreuung nach dieser Hypothese zu erklären, noch nicht aufgegeben werden dürfe. Ausserdem werden jetzt durch die von Fresnel, Arago und Frauenhofer bestätigte und erweiterte Entdeckung Youngs, über die Interferenz des Lichtes, manche Lichterscheinungen, die nach der Emanationstheorie nicht erklärlich sind, sehr genügend erklärt. Hierzu kommt nun, dass nach Fouriers scharfsinnigen analytischen Untersuchungen auch die Erscheinungen der Wärme eben so gut durch die Annahme einer Wellenbewegung als durch die Annahme eines ausströmenden Wärmestoffes erklärlich sind; so dass es wahrscheinlich wird, dass die Natur zur Hervorbringung aller dieser verschiedenen Klassen von Erscheinungen sich eines und desselben Mittels, des fortgepflanzten Stosses bedient habe. Unter diesen Umständen kann man voraussetzen, es werde jedem interessant seyn, eine Vorstellung davon zu erhalten, worin das so einfache Mittel bestehe, das die Natur angewendet hat, um eine so unendliche Mannigfaltigkeit von Erscheinungen hervorzubringen.

*) Auf Veranlassung der Redaction zusammengestellt aus der Schrift: *Wellenlehre auf Experimente gegründet oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Lichtwellen.* Leipzig, bey Gerhard Fleischer mit 18 Kupfertafeln 1825.

Die Wellenbewegung ist eine Schwingung, die sich von Ort zu Ort fortpflanzt. Alle Theilchen eines Medii, z. B. der Luft, die sich zu gleicher Zeit in einer von einem und demselben Stosse veranlassten fortschreitenden Schwingung befinden, bilden zusammen eine Welle. Die Theilchen, welche also die Welle bilden, bewegen sich nicht mit der Welle fort, sondern kehren, indem sie ihre Schwingung vollenden, an ihren Ort zurück, und die Fortbewegung der Welle ist nur eine Fortbewegung einer Form, nicht des Stoffes, der die Form erfüllt, in dem die vor der Welle liegenden Theilchen durch Stoss in Bewegung gesetzt werden, während die im hintern Theile der Welle befindlichen Theilchen zur Ruhe kommen. Man kann daher bey der Wellenbewegung eine doppelte Bewegung unterscheiden, eine wirkliche, die in einer Schwingung der einzelnen Theilchen des Medii, und eine scheinbare, die in der Fortbewegung der Welle von Ort zu Ort besteht. Da nun aber die meisten von diesen Wellen von der Art sind, dass die einzelnen Wellen nicht sinnlich beobachtet werden können, sondern dass nur viele hintereinander folgende einen gemeinschaftlichen Eindruck machen, z. B. dass tausende von aufeinander folgenden Schallwellen den Eindruck eines einzigen Tones hervorbringen, Millionen von Lichtwellen den eines Lichtstrahles; so kam es vorzüglich darauf an, diejenigen Wellenbewegungen zu beobachten, welche so langsam fortgehen, dass man nicht nur jede einzelne Welle sehen, sondern auch die Bewegung bestimmen kann, welche jeder einzelne Punkt eines Körpers vollbringt, während eine Welle durch seinen Ort hindurchgeht. Diese mit der Wellenbewegung verbundenen wirklichen Bewegungen der Körpertheilchen, welche eben die Erscheinung der Wellen selbst hervorbringen, lässt sich aber nur in tropfbaren Flüssigkeiten beobachten. Der Lauf einzelner Wellen kann ausser dem aber auch an aufgespannten Saiten gesehen werden. Eine genaue Beobachtung der Wellenbewegung dieser Körper führt zu einer deutlichen und anschaulichen Kenntniss seiner Erscheinungen.

§. 2.

Primäre Wellen (Stosswellen), secundäre Wellen (Beugungswellen).

Alle in der Natur vorkommende Wellen lassen sich in zwey Klassen eintheilen. Die erste derselben begreift diejenigen in sich, welche eine unmittelbare Wirkung des fortgepflanzten Stosses sind, und nothwendig eine Verdichtung oder Verdünnung des Medii, durch das sie fortschreiten, mit sich führen. Sie zeichnen sich durch eine ungeheure Geschwindigkeit aus, da sie schon in der gewöhnlichen Luft ungefähr 1040 Fuss in einer Secunde zurücklegen, durch tropfbarflüssige und feste Körper aber mit einer noch viel, bisweilen 17 mal grössern Schnelligkeit (wie Chladni durch eigenthümliche, später von Laplace bestätigte Verfahrungsarten gefunden hat) fortschreiten. Wir wollen den Fall setzen, eine Kugel dehne sich schnell aus, und ziehe sich dann auf ihren vorigen Umfang zusammen, so wird sie, während sie sich ausdehnt, die sie umgebende Luftschicht zusammen drücken und dadurch verdichten, diese wird wieder die benachbarten Luftschichten verdichten, diese wieder die benachbarte u. s. w. Während sich dagegen die Kugel auf ihren vorigen Umfang zusammenzieht, wird sie die sie umgebende Luftschicht verdünnen, diese wieder die sie umgebende u. s. w. So hat sich denn durch diese Schwingung der Kugel eine verdichtende und verdünnende Welle gebildet, welche die Gestalt hohler Kugeln haben, von denen die der verdünnenden Welle in der verdichtenden eingeschlossen ist, während sich beyde mit ungeheuerer Schnelligkeit mehr und mehr ausdehnen. Diese Art von Wellen, welche wir primäre nennen, sind einerley mit dem fortgepflanzten Stosse.

Die zweyte Klasse von Wellen entstehen nicht durch eine primäre, sondern durch eine secundäre Wirkung des fortgepflanzten Stosses. Sie sind jederzeit mit der Krümmung einer oder mehrer Oberflächen des Körpers, durch den sie fortschreiten, verbunden, und die fortschreitende Krümmung selbst bildet die Welle. Es lässt sich denken, dass sie ohne eine Verdichtung oder Verdünnung Statt findet. Sie schreiten sehr langsam vorwärts, z. B. niedrige Wasserwellen mit 5 bis 6 Fuss Geschwindigkeit in einer Secunde. Die secundären Wellen einer angestossenen Schnur oder Saite können nach Chladni's Versuchen nie eine Geschwindigkeit erreichen, welche dem vierten Theile der Geschwindigkeit der primären Welle in derselben Saite gleich käme, ohne dass die Saite durch die zu grosse Anspannung zerrissen werde. Sie schreiten daher viel langsamer fort, als der Stoss, der sie veranlasste, und ihr Fortschreiten entsteht durch das Bestreben der gekrümmten Theile, sich in die ihnen ursprüng-

lich zukommende Lage zu setzen, welches Bestreben selbst wieder bey den Wasserwellen von der Schwere, bey einem aufgehängten Seile von der Spannung abhängt. Indem nun die gekrümmten Theile diese ursprüngliche Lage wieder annehmen, krümmen sie die benachbarten, diese wieder die benachbarten u. s. w., wodurch dann die Krümmung fortschreitet. Wir nennen diese Art von Wellen secundäre Wellen. Durch sie können Töne entstehen, aber anderwärts entstandene können sich nicht durch dieselben fortpflanzen.

Eine Welle überhaupt ist also eine Gesammtheit der durch einen einzigen fortgepflanzten Stoss oder Schwingung gleichzeitig in Bewegung gesetzten Theilchen.

Schwingung ist diejenige Bewegung der Theile eines Körpers, vermöge deren sie sich der Lage, in welcher ein Gleichgewicht statt finden kann, abwechselnd nähern und davon entfernen, getrieben durch ihr Streben nach Gleichgewicht.

Gleichgewicht aber ist der Zustand eines Körpers, wo sich die Wirkungen mehrer bewegender Kräfte eines Körpers gegenseitig aufheben und dadurch einen Zustand der Ruhe herbeyführen.

Beyde Klassen von Wellen können Veranlassung werden, dass ein Körper in diejenige Art von Schwingung gerathe, durch die er selbsttönt. Von Körpern, welche durch primäre Wellen zum Selbsttönen kommen, gebrauchte Chladni den Ausdruck: sie tönten durch longitudinale Schwingungen; umgekehrt sagte er von Körpern, deren Tönen durch secundäre Wellen erzeugt wird, sie tönten durch transversale Schwingungen. Man verdankt ihm die Entdeckung, dass ein und derselbe feste Körper (Saite, Stab, Glasröhre), auch wenn sie ungetheilt schwingen, und also keine Flageolet-Töne geben, dennoch im Stande sind, zwey in ihrer Höhe sehr verschiedene Töne hervorzubringen. So giebt z. B. eine an einem Ende befestigte Glasröhre, wenn sie senkrecht auf die Länge ihrer Achse angeschlagen wird, einen tiefen Ton: wenn sie mit einem nassen Tuchlappen ihrer Länge parallel gerieben wird, einen ungefähr um 4 bis 5 Octaven höhern Ton. Der letztere wird durch primäre Wellen hervorgebracht und ist sehr hoch, weil die primären Wellen die Länge der Röhre vermöge ihrer grossen Geschwindigkeit in kurzer Zeit sehr oft durchlaufen. Der erstere entsteht durch secundäre Wellen, und ist sehr tief, weil diese Wellen viel längere Zeit brauchen, um die Länge der Röhre zu durchlaufen.

§. 3.

Fortschreitende und stehende Schwingung.

Es ist von grossem Interesse, eine klare Vorstellung zu erhalten von der Verschiedenheit der Schwingung, in welcher sich selbsttönende und schallleitende Körper befinden; ferner, wodurch sich die Erzitterungen der Körper, welche andere zum Selbsttönen bringen, z. B. die des Violinbogens, von denen unterscheiden, die im Selbsttönen begriffen sind; endlich, welcher Unterschied zwischen Schwingungen selbsttönender und resonirender Körper statt finde. Wir haben dieses in unserem Buche auseinandergesetzt und wollen jetzt zur Beantwortung dieser Fragen kürzlich einiges mittheilen, indem wir vorzüglich diejenigen Körper als Beyspiel brauchen wollen, welche durch secundäre Wellen zum tönen gebracht werden, weil bey ihnen der Vorgang mehr sinnlich wahrgenommen werden kann, und hernach die Anwendung auf die Entstehung des Selbsttönens durch primäre Wellen leicht ist.

Wir erwähnen hier zuerst vorläufig, dass wir diejenige modificirte Wellenbewegung, in welcher sich diejenigen Körper befinden, welche möglichst vollkommen tönen, die stehende Schwingung genannt, und dadurch von der gewöhnlichen Wellenbewegung unterschieden haben; denn diese ist eine fortschreitende Schwingung. So läuft z. B. die Ausbeugung, die ein Stoss an einem Ende eines aufgespannten Seiles hervorbringt, längs des Seiles als Welle hin und her; dagegen stehen die Ausbeugungen einer tönenden Saite, die einfach oder in Abtheilungen getheilt schwingt, an ihren Stellen gewissermaassen fest, indem die Saite zwar in kurzen auf einander folgenden Zeiträumen, Ausbeugungen auf zwey entgegengesetzten Seiten der Saite bildet, die Ausbeugungen aber keinesweges längs der Saite wie Wellen hin und her laufen.

Wenn man ein aufgespanntes Seil Fig. I. A, B, an seinem einen Ende anstösst, z. B. von unten nach aufwärts, so entsteht an der zunächst gestossenen Stelle eine nach oben gekehrte Ausbeugung *a*, welche mit gleichförmiger Geschwindigkeit, wie es z. B. in Fig. I. 1, 2, 3, 4, 5, 6, für 6 gleiche Zeiträume vorgestellt ist, nach dem entgegengesetzten Ende des Seiles fortschreitet, und dort vom Befestigungspunkte in einem siebenten Zeittheile 7, zurückgeworfen,

sich in eine nach unten gerichtete Ausbeugung verwandelt, und hierauf nach dem zuerst gestossenen Ende in eben so viel Zeittheilen 8, 9, 10, 11, 12, zurückkehrt, daselbst vom Befestigungspunkte von neuem abprallend, sich wieder in eine nach aufwärts gerichtete Ausbeugung verwandelt 15, und den schon einmal zurückgelegten Weg nach dem andern Ende wiederholt vollendet. So sahen wir eine solche Ausbeugung an einem über die Saale bey Halle gespannten Seile wenigstens 16 Mal hin- und herlaufen, und an jeder etwa ¼ bis ½ Zoll dicken hinreichend langen Leine kann man sich von diesem Vorgange überzeugen. Die Ausbeugung kommt ganz mit einer in einem sehr schmalen Canale hin- und herlaufenden Wasserwelle überein, die an den Stellen, wo sie Widerstand findet, zurückgeworfen wird. Die Wasserwelle zeigt aber nicht die sonderbare Erscheinung, dass sie, während sie zurückgeworfen wird, jedesmal eine umgekehrte Lage annähme, so dass sie, wenn sie vor dem Anprallen über der geraden Linie erhaben war, nachher unter ihr vertieft würde. Wir nennen diese Art der Schwingung deswegen die fortschreitende Schwingung oder Wellenbewegung, weil die entstandene Ausbeugung von Ort zu Ort fortschreitet, die Theile des Seiles da, wo sie sich gerade befindet, in Schwingung setzt, hinter sich aber dieselben ruhig zurücklässt. Was man hier an einem Seile beobachtet, kann man auch an jeder mässig gespannten grossen Leinwand, z. B. an einem Theatervorhang oder sogar an einem gewöhnlichen Roulleau beobachten. Stiesse man eine solche Leinwand, die an allen Punkten ihrer Ränder in gleichem Grade gespannt wäre, in ihrer Mitte an, so würde man das Vergnügen haben, eine ähnliche Erscheinung zu sehen, als die ist, welche ein Stein auf einer ruhigen Wasserfläche hervorbringt. Eine Reihe kreisförmiger concentrischer Wellen würde an dem gestossenen Punkte entstehen, und nach den Rändern der Leinwand fortlaufen, dort zurückgeworfen werden, eine durch die Gestalt des Randes abgeänderte Form annehmen, und so nach der Mitte fortlaufend sich gegenseitig durchkreuzen. Wäre die Leinwand nicht an allen Stellen gleich angespannt, so würden auf ihr keine kreisförmigen Wellen, sondern, weil die Wellenstücke auf den stärker gespannten Stellen schneller fortschreiten, als auf den weniger gespannten, Wellen entstehen, welche andere Gestalten annähmen.

§. 4.

Fortschreitende secundäre Schwingung der Saiten (Wellenbewegung der Saiten oder Seile durch Beugung.)

Wenn man ein Seil Fig. II. bey *c* fasst und daselbst in der Linie des ruhenden Seiles festhält, zugleich aber bey *b* nach aufwärts spannt, und dann das Seil an beyden Stellen zugleich loslässt, so dass sich die gebogenen Theile des Seiles von der Ruhe ab zu bewegen anfangen, so entsteht eine Wellenbewegung, die in 25 auf einander folgenden gleichen Zeiträumen so fortschreitet, wie es Fig. II. 1 bis 25 bildlich dargestellt worden ist. Die eine Hälfte der Ausbeugung *b* schreitet nämlich (wie die darüber gesetzten Pfeile andeuten) nach A, die andere nach B fort, wobey jede Hälfte noch einmal so niedrig wird, als die ganze Ausbeugung *b* war, zugleich aber jede Hälfte die Breite, die die ganze Ausbeugung vorher hatte, beybehält. Die nach A fortschreitende Hälfte wird sogleich von dem befestigten Puncte A des Seiles zurückgeworfen, und verwandelt sich dabey in eine nach unten gerichtete Ausbeugung. In 2 ist die nach A fortschreitende Ausbeugung halb zurückgeworfen, halb noch nicht zurückgeprallt. Der zurückgeprallte Theil würde eigentlich eine nach unten gerichtete Ausbeugung seyn*), der noch nicht zurückgeworfene dagegen wie bisher eine nach oben gerichtete. Weil aber beyde zusammen fallen und sich aufheben ist das Seil an dem Orte in dem Momente, wo diese Hälfte halb abgeprallt ist, gar nicht gebeugt. In 3 ist nun der an A anprallende Theil der Ausbeugung ganz zurückgeworfen, und hat sich in eine nach unten gerichtete Ausbeugung verwandelt, deren Richtung wir durch einen punctirten Pfeil ausdrücken wollen. So schreitet nun die nach oben gerichtete und die ihr folgende nach unten gerichtete Ausbeugung in den Zeiträumen, die durch 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 und 11, dargestellt worden sind, bis zum Ende B fort. In 12 ist die nach oben gerichtete Ausbeugung halb am Befestigungspuncte B abgeprallt, und in eine nach unten gewendete Ausbeugung verwandelt. Da nun der abgeprallte Theil nach unten, der noch nicht abgeprallte nach oben gerichtet ist,

*) Nach dem durch Erfahrung und Berechnung bewiesenen Gesetze, dass eine an einem befestigten Ende abprallende Ausbeugung dabey sich in eine nach der entgegengesetzten Richtung gewendete Ausbeugung verwandelt.

und beyde an einem Orte zusammen fallen, so ist das Seil im Momente, wo die Ausbeugung halb zurückgeworfen ist, an dieser Stelle gar nicht gebogen. In 13 ist die erste Ausbeugung ganz von B zurückgeworfen, und in eine nach unten gerichtete Ausbeugung verwandelt worden. Die zweyte Ausbeugung ist auch bis zum Befestigungspuncte B fortgeschritten. Da nun beyde zusammenfallen und beyde nach unten gerichtet sind (daher mit punctirten Pfeilen bezeichnet), so entsteht an diesem Orte eine doppelt so tiefe nach unten gerichtete Ausbeugung. In 14 schreitet nun die erste Ausbeugung nach A fort, die zweyte ist am Befestigungspuncte B zur Hälfte abgeprallt, und das Seil daselbst gerade. In 15 ist nun auch die zweyte Ausbeugung ganz zurückgeworfen und beym Abprallen in einen Berg verwandelt worden, da sie vorher ein Thal war. So schreiten nun die beyden Ausbeugungen, die vorangehende als Thalwelle, die nachfolgende als Bergwelle nach dem Befestigungspuncte A fort, den die Thalwelle in 23 erreicht, an dem sie in 24 zur Hälfte abgeprallt ist. In 25 ist die vorangehende Welle ganz an A abgeprallt, und hat sich dabey in eine Bergwelle verwandelt (ist daher mit einem Pfeilstriche bezeichnet) und durchkreuzt sich mit der nachfolgenden Welle, die auch eine (nach oben gerichtete) Bergwelle ist. Wenn zwey nach derselben Seite gerichtete Ausbeugungen an einer und derselben Stelle zusammenfallen, so entsteht eine doppelt so hohe Ausbeugung. Das sieht man auch in 25 und das Seil hat nun wieder die Lage wie in 1, und der ganze Vorgang wiederholt sich von nun an, wie er eben geschildert worden ist.

Man erkennt schon hieraus das für die Wellen geltende Gesetz: Alle Wellen (die gleichartigen und die von entgegengesetzten Eigenschaften) gehen durch einander hindurch, ohne sich einander in ihrem Fortgange zu hindern, während sie aber an einem Orte zusammenfallen, müssen die Bewegungen der in der Welle enthaltenen Theilchen addirt werden, wenn sie nach derselben Richtung geschehen, von einander subtrahirt werden, wenn sie nach entgegengesetzten Richtungen geschehen.

Daher, während zwey gleichhohe Wellen, die durch Ausbeugungen gebildet werden, welche sich nach entgegengesetzten Richtungen wenden, durch einander durchgehen, heben sie, so lange sie zusammenfallen, sich gegenseitig auf; wenden sie ihre Ausbeugungen nach derselben Richtung, so verdoppelt sich ihre Grösse während dieses Momentes, nachdem sie aber durch einander durchgegangen sind, nehmen sie ihre ursprüngliche Gestalt wieder an.

Wenn auf dieselbe Weise, wie in Fig. II. an einem Ende eines Seiles, so an beyden zu gleicher Zeit eine Welle erregt wird, so begegnen sich beyde Wellen in der Mitte des Seiles, und gehen daselbst durch einander durch. Dieses zeigt Fig. III. Die Welle A und die Welle B rücken in 1, 2, 3 und 4 auf einander zu, bey 5 erreichen sie sich, bey 6 fallen beyde Wellenberge in einander, wobey ein doppelt so hoher Wellenberg entsteht; bey 7 fällt der Wellenberg von der Welle A mit dem Wellenthale von der Welle B zusammen, umgekehrt der Wellenberg von der Welle B mit dem Wellenthale von der Welle A zusammen, und es verschwinden daher im Momente des vollkommensten Zusammenfallens beyde Wellen ganz. In 8 fallen noch die beyden Wellenthäler zusammen, und bilden dabey ein doppelt so tiefes Thal in 9, 10, 11, entfernen sich die durch einander durchgegangenen zwey Wellen immermehr von einander.

Wenn einem aufgespannten Seile an seinem einem Ende ein schneller Stoss ertheilt wird, so dass die gestossenen Theilchen des Seiles schon eine beträchtliche Geschwindigkeit haben, ehe sie sich beträchtlich von ihrem Orte wegbewegen, so entsteht der Fall, welcher schon in Fig. I. dargestellt ist. Es bildet sich eine Ausbeugung, die nur nach einer Seite hin fortgeht, und daher folgt dem entstandenen Wellenberge kein Wellenthal nach. Die Ausbeugung, die in 1 entstand, behält nach der Berechnung und, wie es scheint, auch nach den Versuchen ihre Höhe, nähert sich in 2, 3, 4, 5 dem Ende B, erreicht es in 6, ist in 7 zurückgeworfen und nach unten gerichtet.

§. 5.

Stehende secundäre Schwingung der Saiten oder Seile im Allgemeinen.

Es giebt eine Schwingung der Saiten oder Seile durch Beugung, bey welcher die Ausbeugungen nicht wie Wellen längs denselben hin und herlaufen, sondern an ihrem Orte festzustehen scheinen. Tönende Saiten befinden sich gewöhnlich in dieser Art von Schwingung. Man weiss, dass eine in ihrer

Mitte angezogene, dann losgelassene gespannte Saite so zu schwingen anfängt, dass alle Theile derselben zu gleicher Zeit in der der ruhenden Saite natürlichen geradlinigen Lage ankommen, dabey aber eine solche Geschwindigkeit erlangen, dass sie über diese Lage der Ruhe hinausschwingen, und so wechselseitig nach zwey entgegengesetzten Richtungen hin und zurückschwingen, indem sie alle und jede neue Schwingung zugleich anfangen und endigen, und auch immer zu gleicher Zeit durch die gerade Linie gehen, in welcher sie sich befinden, wenn die Saite in Ruhe ist. Es ist ferner bekannt, dass eine Saite, welche Flageolet-Töne giebt, sich in zwey oder mehre z. B. vier gleich grosse Abtheilungen theilt, von denen die benachbarten immer in entgegengesetzter Richtung schwingen, so dass sich z. B. Fig. VI, 13, wie die kleinen Pfeile zeigen, die eine nach aufwärts bewegt, während die benachbarte sich nach abwärts beugt. Die Grenzen der benachbarten entgegengesetzt schwingenden Abtheilungen werden von ruhenden Puncten (Schwingungsknoten), *x*, *y*, *z*, gebildet. Sauveur hat diese ruhenden Puncte zuerst dadurch sichtbar gemacht, dass er kleine Papierreuter auf die in Abtheilungen getheilte schwingende Saite setzte, welche von allen Puncten, ausgenommen von den Schwingungsknoten, abgeworfen wurden. Keine der ausgebogenen Abtheilungen läuft längs der Saite fort, jede bleibt vielmehr an ihrem Orte, indem sie abwärts in die gerade Lage zurükkehrt, und nach entgegengesetzten Seiten, wie in Fig. VI, 13 und 15, sich ausbeugt. Deswegen haben wir diese Art von Schwingung die stehende genannt, und sie von der fortschreitenden, der Wellenbewegung unterschieden, weil die Ausbeugung bey dieser, wie wir vorhin sahen, längs des gespannten Seiles fortläuft. Aber wie kommt eine solche stehende Schwingung mit Schwingungsknoten zu Stande? Warum ist es nöthig, die Seite an einem Punkte, welcher in der Hälfte, im Drittel, im Viertel u. s. w. liegt, leise zu berühren oder anzudrücken und, in einiger Entfernung von der berührten Stelle (am besten in der Mitte einer der Abtheilungen, in die sich die Saite theilen soll,) zu streichen oder anzuschlagen? Was hindert die Ausbeugung bey dieser Art von Schwingung längs der Seite fortzuschreiten? Folgender Versuch kann auf die richtige Erklärung leiten. Man nehme das eine Ende eines etwa ½ Zoll dicken, 20 Fuss langen, am andern Ende befestigten Strickes in die Hand, spanne denselben mässig, und errege mittelst einer Drehung der Hand eine Ausbeugung. Die Ausbeugung wird nach dem andern befestigten Ende hinlaufen, von da zurück geworfen zu dem in der Hand gehaltenem Ende zurückkehren, und daselbst der Hand einen fühlbaren Stoss ertheilen. Je langsamer die Drehung geschieht, und jemehr das Seil gespannt wird, einen desto grössern Theil der Länge des Seiles wird die durch eine Umdrehung der Hand verursachte Ausbeugung einnehmen. Fährt man fort, regelmässig mit der Hand zu drehen und zwar so, dass jede Umdrehung eine Ausbeugung erregt, deren Länge der Hälfte des Seiles, oder dem Drittel, oder dem Viertel u. s. w. gleichkommt, so sieht man mit einem Male, dass die Ausbeugungen aufhören hin und herzulaufen, und dass sich das Seil dagegen in eine gewisse Anzahl drehender Abtheilungen theilt, welche durch fast ruhende Puncte getrennt sind. Da man das Seil wegen der Schnelligkeit seiner Bewegung nicht selbst sieht, sondern die ganze Bahn, welche die Abtheilungen desselben durchlaufen, so erscheinen die schwingenden Ausbeugungen wie eine Zahl ovaler auf einen Faden aufgereiheter Perlen, und man sieht daher die Schwingungsknoten an den eingeschnürten Stellen so deutlich, dass man das Seil an diesen Stellen nur schnell zu ergreifen braucht, um sich zu überzeugen, dass die Schwingungsknoten an denselben Stellen liegen, an welchen sie sich der Erfahrung zu Folge bey tönenden Saiten unter ähnlichen Umständen befinden würden. Zieht man das Seil, wenn es in diese Schwingung gekommen ist, stark an, so setzt es dieselben auf die nämliche Weise, nur schneller, auch wenn die Hand ruhet, fort, und zeigt dieselben Schwingungsknoten wie vorher. Auf diese Weise lernt man leicht eine Schwingung mit 1, 2, 3 und mehreren Schwingungsknoten hervorbringen, je nachdem man in einem langsamen oder schnellen Tacte drehet.

§. 6.

Stehende secundäre Schwingung der Saiten, bey der ersten Erregungsart.

Setzt man voraus, dass eine aufgespannte Saite an ihrem einen Ende in abgemessenen gleichen Zeitabschnitten Stösse bekommt, von denen jeder den gestossenen Theilen eine so schnelle Bewegung mittheilt, dass sie sich sogleich, indem sie getroffen worden und ehe sie schon merklich ihren Ort verlassen haben, mit einer be-

trächtlichen Geschwindigkeit bewegen (wo dann jeder Stoss die pag. 190 beschriebene und Fig. I. dargestellte Wellenbewegung, nämlich eine nur nach einer Seite fortschreitende Ausbeugung hervorbringt), so kann unter folgenden Umständen eine stehende Schwingung mit einem oder mehren Schwingungsknoten zu Stande kommen.

Wenn an der Saite *a e* Fig. IV. durch einen Stoss die Ausbeugung *a c* erregt wird, die die Hälfte der Länge der Saite einnimmt, und wenn, so oft diese Ausbeugung um das Doppelte ihrer Breite fortgeschritten ist, durch einen neuen Stoss von neuem eine solche Ausbeugung erregt wird, so entsteht an der Saite eine stehende Schwingung mit einem in der Mitte derselben liegenden Schwingungsknoten.

Fig. IV. zeigt die zuerst entstandene Ausbeugung, der Pfeil darüber die Richtung, in der sie der Erfahrung und Rechnung zufolge fortschreitet. Nach einem zweyten Zeitraume ist sie in 2 um die Hälfte ihrer Breite, nach einem dritten gleichgrossen Zeitmomente, in 3 um die ganze Breite fortgeschritten, in 4 ist sie am Befestigungspuncte halb zurückgeworfen. Weil nun eine nach oben gewendete Ausbeugung bey ihrer Zurückwerfung sich in eine nach unten gekehrte verwandelt (siehe Seite 192 Anmerkung), so fällt das zurückgeworfene, nach unten gewendete Stück derselben mit dem noch nicht zurückgeworfenen nach oben gekehrten an einer Stelle zusammen und hebt sich mit ihm für den Moment seines Zusammenfallens auf. Dieses deutet der umgebogene halb punctirte Pfeil an. In 5 ist sie um das Doppelte ihrer Breite fortgegangen und daher bey *a c* eine Ausbeugung durch einen neuen Stoss entstanden. In 6 fällt die erste Welle (Wellenthal, durch einen punctirten Pfeil angedeutet) mit der zweyten (Wellenberg) in *b*, *d* zusammen und hebe sich daher für den Moment ihres vollkommensten Zusammenfallens auf. In 7 sind beyde durch einander durchgegangen. In 8 ist die erste Welle in *a* halb zurückgeprallt, und dabey halb in eine nach oben gewendete Ausbeugung verwandelt worden (nach dem Gesetze Seite 193 Zeile 56), und zugleich die zweyte in *e* zur Hälfte zurückgeworfen, und dabey zur Hälfte in eine nach unten gewendete Ausbeugung verwandelt. Die nach entgegengesetzter Seite gewendeten Hälften der Wellen heben sich auf (durch Interferenz) und so ist die Saite in diesem Momente gerade. In 9 ist zu der zurückgeworfenen Ausbeugung noch die durch einen neuen Stoss entstandene Ausbeugung hinzugekommen. Daher ist in *a c* eine nach oben gewendete Ausbeugung von doppelter Höhe. In 10 findet eine Begegnung von einer (nach oben gewendeten) Bergwelle, und einer (nach unten gekehrten) Thalwelle statt, weil aber die Bergwelle doppelt so hoch ist als die Thalwelle, so bleibt bey ihrem Ineinanderfallen eine halb so hohe Bergwelle. In 11 sind sie durch einander durchgegangen. In 12 hebt in *e d* die abgeprallte Hälfte, die sich dabey aus einer Bergwelle in eine Thalwelle verwandelt hat (wie die umgebogen punctirten Pfeile anzeigen), die noch nicht abgeprallte durch Interferenz auf. Diese Aufhebung findet auch bey *a b* statt, wo sich die zurückgeworfene Hälfte der Thalwelle in eine Bergwelle verwandelt. In 13 ist die Berg- und Thalwelle doppelt so hoch als ursprünglich, weil zu der in *a c* vorhandenen Bergwelle eine neue gleich grosse durch den wiederholten Stoss hinzugekommen ist. In 14 fallen beyde Wellen in einander und heben sich auf. In 15 sind sie durch einander durchgegangen. In 16 ist die Bergwelle in *e* halb abgeprallt und dabey zur Hälfte in eine Thalwelle verwandelt, so dass sich beyde Hälften aufheben. Dasselbe findet mit der Thalwelle in *a* statt, die beym Abprallen halb in eine Bergwelle verwandelt worden ist. In 17 ist zur Bergwelle in *a c* eine neue durch den wiederholten Stoss hinzugekommen, beyde zusammen genommen haben daher die dreyfache der ursprünglichen Ausbeugung. In 18 fällt die dreyfache Bergwelle mit der doppelten Thalwelle in *b d* zusammen, diese von jener abgezogen, bleibt eine einfache Bergwelle. In 19 sind sie durch einander durchgegangen. In 20 findet wieder wie in 16 eine durch die Zurückwerfung entstehende Interferenz statt, wodurch die Saite eben wird. In 21 sind sie ganz zurückgeworfen, und in *a c* ist eine neue Bergwelle durch den neuen Stoss hinzugekommen, daher ist hier die Bergwelle vierfach so hoch als ursprünglich. Man bemerkt leicht, dass unter diesen Umständen der Schwingungsknoten in *c* entsteht, da sich immer entgegengesetzte an der Saite hin- und herlaufende Wellen in diesem Puncte begegnen, und sich, wenn sie gleich hoch sind, aufheben, wenn sie nicht vollkommen gleich

hoch sind, doch nur an der Stelle des Schwingungsknoten eine im Verhältnisse zur Stärke der Schwingung in anderen Puncten unbeträchtliche Bewegung verursachen. Der Theil *a b c* der Saite hat in 5 nach aufwärts geschwungen, während der Theil *c d e* nach abwärts bewegt worden ist, umgekehrt hat sich in 7 *a b c* nach abwärts geschwungen, während *c d e* nach aufwärts bewegt worden ist; diese Lagen wiederholen sich abwechselnd in 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, und zwischen diesen Schwingungen tritt jedesmal der 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20 dargestellte Moment ein, wo beyde schwingende Hälften der Saite gleichzeitig sich in der Lage befinden, die die Saite haben würde, wenn sie ruhete, so jedoch, dass die Saite in 10 und 18 durch eine durch neue Stösse hinzugekommene Wellenbewegung noch ein wenig bewegt wird.

Wenn an der Saite *a g* Fig. V. durch einen Stoss die Ausbeugung a c erregt wird, die ⅓ der Länge der Saite einnimmt, und wenn so oft diese Ausbeugung um das doppelte ihrer Breite *a c* fortgeschritten ist, durch einen wiederholten Stoss von neuem eine solche Ausbeugung erregt wird, so geräth die Saite in eine stehende Schwingung mit zwey Schwingungsknoten, die in den beyden Puncten liegen, wo das erste Drittel an das zweyte, und das zweyte an das dritte Drittel gränzt.

Man wird den Vorgang nach Fig. V. selbst verstehen. 1 bis 21 stellen Zeitmomente vor, die Zeitabschnitte begränzen, in deren jedem die Welle um die Hälfte ihrer Breite fortschreitet. In 5, 9, 13, 17, 21, erregt immer ein wiederholter Stoss in *a c* eine Ausbeugung. Wenn unter denselben Umständen Ausbeugungen erregt werden, deren jede ¼ der Länge der Saite einnimmt, so entsteht nach und nach eine stehende Schwingung mit drey Schwingungsknoten, die an den drey Puncten liegen, wo die vier Viertel der Saite an einander gränzen. Die Entstehung dieser Schwingung ist Fig. VI. dargestellt.

Man sieht hiernach ein:

1) wie eine und dieselbe Welle, indem sie an den Befestigungspuncten zurückgeworfen wird, die Länge der Saite wiederholt durchläuft;

2) wie sich zwey Wellen, die sich einmal an einer Stelle der Saite begegnet sind, sich immer an derselben Stelle der Saite begegnen müssen, wie oft sie auch beyde in die Nähe dieser Stelle kommen. So begegnet in Fig. IV. die erste Welle der zweyten in 6, 10, 14, 18 immer an der nämlichen Stelle;

3) wie daher, wenn an einer Stelle eine nach oben gerichtete Ausbeugung einer nach unten gekehrten begegnet, und sich beyde während ihrer Begegnung aufheben, an dieser Stelle, so oft die Wellen die ganze Saite von neuem durchlaufen, immer auf dieselbe Weise eine Aufhebung der Schwingung statt finden muss, und dadurch ein Schwingungsknoten entsteht;

4) wie umgekehrt an anderen Stellen der Saite eine Verdoppelung der Schwingung entstehen muss, indem Ausbeugungen, die nach derselben Saite gewendet sind, sich regelmässig an derselben Stelle begegnen;

5) wie die Stärke der Schwingung der Saite bis in's Ungeheure wachsen kann, indem sich die derselben in einem gewissen Tacte gegebenen Stösse zu den schon hin und herlaufenden Wellen summiren, z. B. in Fig. IV. der dritte, vierte, fünfte Stoss in 9, 13, 17, 21, die schon vorhandenen Ausbeugungen verdoppelt, wodurch es möglich ist, dass die Schwingungen der schwingenden Saite viel heftiger werden können, als die einzelnen Stösse sind, welche die Schwingung veranlassten, ungefähr wie eine Schaukel sich nach und nach zu der grössten Höhe schwingt, wenn sie in einem passenden Tacte wiederholt, wenn auch nur schwach gestossen wird.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Februar. Die beyden letzten Carnevalsopern waren *Nurmahal* von Spontini und Blum's *Nachtwandlerin!* Neuigkeiten waren nicht. Von Zwischenspielen verdienen Auszeichnung: am 8ten, das Concert für Pianoforte von Hummel, A moll, vom eilfjährigen Friedr. Wörlitzer, Schüler des Hrn. Kammermusikus Mohs, mit Fertigkeit und Ausdruck vorgetragen, und am 26sten das Violincert von Kreutzer, E moll, vorgetragen von Hrn. Brendike, Schüler des Hrn. Kammermusikus Hennig jun.

Das königstädtische Theater gab am 2ten zwey Neuigkeiten: *Die Schreckensnacht im Schlosse Pa-*

luzzi, Melodrama in drey Akten, aus dem Französischen des Melleville, übersetzt von Schrank. Ich erwähne diess schaudervolle Stück, das wegen der trefflichen Darstellung der Herren Meyer, Nagel, Wegener, Weber, Angely, der Mad. Sontag und der Dem. Holzbecher gefiel, nur wegen der Ouverture von Uber und der übrigen Musik vom Hrn. Musikdirector Henning. Darauf: *Klatschereyen*, komisches Gemälde aus dem Volksleben in einem Akte, als Vaudeville behandelt und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Das Stück gefiel wegen des guten Spieles der Herren Angely, Rösicke (Frau Kanzleyassistentin Grinebergen), Genée, List und Schmelka, der Dem. Cath. Eunike, Holzbecher, Sutorius und Lenz. Besonders gefiel das Ensemble: Still Still etc. nach der Ouverture aus Méhul's *beyden Blinden von Toledo*, und die Stelle des Schlussfinale, nach der Melodie des *Pausenwalzers*, wo Klärchen (Dem. Holzbecher) singt:

In's Schauspiel zu geh'n, das ist meine Passion.
Auch les' ich sehr gern die Theater-Recension.

Fiedler (Hr. Angely).

Wo die Schauspieler immer ufgewischt werden.

Klärchen.

Ja, manchmal hunzen se se runter, 's is en Graus,
Doch nu kommt nächstens eine neue Zeitung raus,
Da will der Recensent ganz unparteyisch seyn.

Krakehl (Hr. Schmelka).

Ach, das sind lauter Klatscherei'n

Der Concerte waren drey. Am 13ten von Hrn. Musikdirector Möser, der auf Verlangen dieselben Solopartieen wählte, mit denen er sich in seinem in Paris gegebenen Concerte hören liess, nämlich ein von ihm umgeändertes Violinconcert von L. Maurer mit einem von ihm componirten Adagio, und das Adagio (von seiner Composition) und Rondo brillant von Mayseder; auch begleitete er Mad. Schulze bey dem Gesange der Scene und Arie aus Mozart's *Idomeneo*. Auszeichnung verdienten auch L. Beethovens grosse Symphonie in C moll, und die Variationen für das Pianoforte auf das Thema: *Au clair de la lune*, von Moscheles, mit Orchesterbegleitung, vorgetragen von der dreyzehnjährigen Dem. Louise David aus Hambug; sie spielte mit grosser Fertigkeit und vielem Geschmack, und bewährte diess auch in dem Concerte, das sie mit ihrem jüngern Bruder Ferdinand am 16ten gab. Hier trug sie das Concert für das Pianoforte von Moscheles, G moll, Variationen über schwedische Volkslieder von F. Ries, und mit ihrem Bruder ein Potpourri für Pianoforte und Violine von Moscheles und Lafont vor, und zeigte auch hier ihre grosse Geläufigkeit und den leichten und glänzenden Vortrag ihres Spieles. Ihr Bruder trug ausserdem ein Violinconcert seines Lehrers Spohr mit ziemlicher Fertigkeit, einem vollen und schönen Ton und untadelhaftem Striche vor. Am 22sten gab Mad. Seidler zum Besten der Wadzeckanstalt Concert. Sie sang mit Dem. Sontag zwey Duette von Mercadante und Rossini und mit Dem. Hoffmann und den Herren Stümer und Sieber das Quartett aus Righini's *befreytem Jerusalem*. Auch trug der fünfjährige Carl Eckert ein von ihm componirtes Fortepianostück vor. Sein bisheriger Lehrer, Hr. Greulich, hat vor Kurzem öffentlich erklärt, dass er genöthigt sey, seinen Einfluss auf das schöne Talent seines Schülers gänzlich aufzuheben. Das Concert brachte der Anstalt, die über 400 armen Kindern Nahrung, Obdach, Kleidung und Unterricht giebt, nach Abrechnung der Kosten und gesetzlichen Abzüge 1354 Thlr. 18 Sgl. ein.

Von Hrn. Logier wird nächstens eine ausführliche Darstellung seiner theoretischen und praktischen Musiklehre in drey Bänden in einer englischen, französischen und deutschen Ausgabe erscheinen. Hrn. Franz Stöpels Wirksamkeit in Berlin ist seit 1822 erloschen, und er hat seither in Erfurt und Frankfurt a. M. nach Logier's Methode unterrichtet, und in seinem neuen (?) *System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianofortespiel* die in Logier's Pianoforteschule enthaltenen Themen ganz, oder mit einigen Veränderungen und in einer andern Reihefolge abdrucken lassen. Ueber dieselbe Lehrart hat Hr. L. F. J. Gieschner, der selbst eine Anstalt dieser Art hier leitet, in diesem Monat eine Schrift: *über Logier's neues System des musikalischen Unterrichts* bey Trautwein herausgegeben.

Braunschweig. Seit der letzten Anzeige, die Oper *Jessonda* von Spohr betreffend, lässt sich im Opernfache weiter nichts neues von hier berichten, als dass am 19. Januar d. J. zum Benefiz des Regisseurs Hrn. Wehrstedt die Rossini'sche Oper: *die Italienerin in Algier* auf die Bühne gebracht ist. Die Besetzung war: Mustafa Hr. Wehrstedt, Elvira Mad. Schütz, Zulma Mad. Metzner,

Haly Hr. Hammermeister, Lindor Hr. Knaust, Isabella Dem. Dermer, Taddeo Hr. Günther. Obwohl recht nette Partieen in dieser Oper sind, und auch von Seiten des Singpersonales alles mögliche geleistet wurde, so war der Beyfall dennoch sehr getheilt, und es ist hiernach zu bezweifeln, ob sie sich auf dem Repertoire erhalten werde. Dagegen wurde von älteren Opern Salieri's *Axur* mit Beyfall gegeben; auch erregte die in früherer Zeit hier sehr beliebt gewesene, gegenwärtig einstudirte Oper: *Rosette, das Schweizermädchen* von Bierey immer noch regen Antheil. Was die musikalischen Kleinigkeiten betrifft, so hat die Liederposse von Holtey: *die Berliner in Wien* hier kein Glück gemacht, vielmehr missfallen; wohl aber ist die kleine Posse von L. Angely: *Schülerschwänke*, als eine Erinnerung an die *Sieben Mädchen* beyfällig aufgenommen und mehre Male wiederholt worden. Mad. Schütz als Felix und Hr. Günther als Matois waren besonders ergötzlich. *Das Abenteuer in der polnischen Schenke* von Angely hat nicht besonders angesprochen, obwohl Hr. Bachmann den Gastwirth mit grossem Beyfall gab; auch der alte Feldherr von Holtey erregte keine erhebliche Theilnahme. Diess ist Alles, was sich Neues über die Oper sagen lässt.

Was die Concerte anbetrifft, so haben wir indess manchen schönen Genuss gehabt. Zuerst verdient Hr. Iwan Müller aus Paris, Virtuos auf der Clarinette, erwähnt zu werden, welcher hier zwey Concerte gab. Seine Verdienste um die Verbesserung der Clarinette, so wie sein ausgezeichnetes Spiel sind bekannt. Ferner die liebliche Virtuosin auf dem Pianoforte Dem. Leopoldine Blahetka aus Wien, welche am 6. Dec. im Saale des deutschen Hauses sich hören liess. Allgemeine Anerkennung ihrer Fertigkeit, Sicherheit und Zartheit im Ausdrucke wurde ihr zu Theil, auch ihre Leistungen auf der sogenannten Physharmonika fanden grossen Beyfall. Bey dieser Gelegenheit darf auch unsere Landsmännin Dem. Caroline Hasenbalg nicht unerwähnt bleiben, welche neuerdings wieder sehr erfreuliche Beweise ihrer Fortschritte im Pianofortespiele öffentlich an den Tag gelegt hat. Gewiss ist diese junge Künstlerin schon zu den bedeutenden zu rechnen. Unser wackerer Kammermusikus Hr. Carl Müller hat für die Monate Februar und März noch vier Abonnements-Concerte eingerichtet, wovon bereits zwey mit grosser Theilnahme Statt gefunden haben.

Mit dem 19. März wird, wie öffentlich angezeigt worden, die letzte Vorstellung bey dem hiesigen Nationaltheater Statt finden und dasselbe darauf geschlossen werden. Nach einer Pause von etwa vier Wochen, welche zu einigen Verschönerungen und Verbesserungen im Inneren des Schauspielhauses benutzt werden soll, wird das neue herzogl. Hoftheater, wie es verlautet, mit der Oper: *die Prinzessin von Provence*, componirt vom Freyherrn von Poissl, eröffnet werden.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Worzischek. Oeuv. 20. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 1 Guld. 30 Xr.)

Wir lernen Hrn. W. zuerst durch diese Arbeit kennen. Er muss ein solider, wohlerfahrner Musiker seyn. Was er sagt, ist nicht sowohl auffallend und ungewöhnlich, als anständig und schäzzenswerth. Ein kräftiges Allegro; ein rasches, derb dreingreifendes Scherzando, mit gefälligem Trio; ein lebhaftes, ziemlich munteres Finale — alles für geübte, besonders an Bravourspiel gewöhnte Liebhaber, die sich noch besonders im sicheren Spiel aus den schwersten Tonarten festsetzen wollen; denn unter fünf Been und sieben Kreuzen thut's Hr. W. hier nicht und oftmals braucht er deren mehre. Stich und Papier sind gut. Die Sonate hat noch einen besonderen Titel, als zweytes Heft einer musikalischen Bibliothek unserer Zeitgenossen, in Auswahl originaler Pianoforte-Compositionen.

(Hierzu die Beylagen No. II. und III. und das Intelligenzblatt No. IV.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № IV. 1826.

Erklärung.

In Bezug auf die im 9ten Stücke dieser Zeitung von Stuttgart aus gemachte Bemerkung, die Zeit des Entstehens meines Oratoriums: Das *Weltgericht* betreffend, finde ich mich zu folgender Erklärung veranlasst. Die Composition dieses Oratoriums, wozu ich den Text in eigenhändiger Schrift vom seligen Apel schon den 10. März 1816 empfangen hatte, wurde im December 1818 begonnen, und den 21. Februar 1819 vollendet. Die erste öffentliche Aufführung des *Weltgerichts* fand in Leipzig im März 1820 Statt, im September desselben Jahres auch die erste Aufführung in Berlin. Der *Freyschütz* ward in Berlin den 18. Juny 1821 zum ersten Mal aufgeführt.

Dessau, im März 1826.

Friedrich Schneider.

In den hiesigen und mehren auswärtigen Zeitungen wird seit einiger Zeit ein *Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel* von Franz Stöpel angezeigt, und dabey die Ueberschrift der ersten Abtheilung (Von der Kunst, eine Mehrzahl von Schülern im Pianoforte-Spiel und in der Setzkunst zu unterrichten), sowie durch die Angabe, der Verfasser sey im Jahre 1821 nach London gesendet worden, um mein System zu prüfen (!) und kennen zu lernen, auf eine Verwandtschaft dieses neuen Systems mit dem meinigen hingedeutet. Zwar hat Hr. Stöpel in dem ersten Hefte den von mir erfundenen Chiroplasten abbilden lassen und beschrieben, sich auch nicht gescheut, die in meiner Pianoforteschule enthaltenen Themen theils ganz, theils mit einigen Veränderungen und in einer durchaus zweckwidrigen Reihefolge abdrucken zu lassen, dabey aber sich wohl gehütet, im Texte zu sagen, dass diess meine Methode sey. Erst auf dem Titel des zweyten Heftes erscheinen die Worte: Nach J. B. Logier, und gegen die von der Erfurter Regierung ernannte Commission muss er meinen Namen auch wohl genannt haben, denn in dem Gutachten derselben (S. 21. der Vorrede) wird sein Lehrverfahren mit dem Namen der Logier-Stöpel'schen Methode bezeichnet.

Indem ich den Werth des von Hrn. Stöpel herausgegebenen Werkes vorläufig ganz auf sich beruhen lasse, und eine Beurtheilung desselben einem andern Orte vorbehalte, muss ich mich nur gegen die Meinung verwahren, dass ich an demselben irgend einen unmittelbaren Antheil habe oder dass darin etwas mehr als die ersten Grundzüge meiner Methode, und diese missverstanden oder verstümmelt enthalten sind.

Hr. Stöpel kam im Sommer 1821 nach London und zeigte mir an, dass er höhern Orts beauftragt sey, sich mit meiner Methode bekannt zu machen, welches Grund genug für mich war, ihm den Zutritt zu meinen Lehrstunden unentgeldlich zu gestatten und ihn freundschaftlich zu empfangen, so oft er mich besuchte. Da ich aber meinen Unterricht in englischer Sprache ertheilte, und Hr. Stöpel derselben und der so ganz verschiedenen englischen Kunstausdrücke völlig unkundig war, so konnte er sich von dem, was in meiner Lehrart Eigenthümliches ist, keine genügende Darstellung bilden, und in den wenigen Stunden, in welchen ich ihm einiges davon deutsch mittheilte, kamen wir nicht über die ersten Grundlehren hinaus.

Bald besuchte er mich auch weniger, durch Krankheit und anderweitige Verwickelungen behindert, und schrieb mir dann bey seiner Abreise am 15. July den hier wörtlich folgenden Brief:

Hochverehrtester Hr. Logier!

Aus den Ihnen bekannten Ursachen verlasse ich nun London und zu meiner grossen Betrübniss, da ich nur einen Theil Ihres Systems kennen gelernt habe, der zwar schon von der grössesten Bedeutung, aber doch immer nicht das schöne Ganze ist; aus diesem Grunde verspreche ich Ihnen auch hiermit auf meine Ehre, dass ich vor Ihrer Ankunft in Berlin nach dem Systeme nicht unterrichten will; sollten Sie jedoch bis Monat October d. J. nicht nach Berlin kommen, so werde ich von Ihrer gütigen Erlaubniss Gebrauch machen, und nach dem System, in soweit ich es kenne, unterrichten.

Unter den besten Wünschen

ewig Ihr dankbarer, treuergebener

Fr. Stöpel.

London, den 13. July 1821.

Im September desselben Jahres langte ich in Berlin an, und fand Hrn. Stöpel eifrig beschäftigt, nach meiner Methode, so weit er sie kannte, zu unterrichten. Da es mir aber bewusst war, dass Hr. Stöpel nicht im Stande sey, von meinem System einige vollständige Rechenschaft zu geben und dasselbe daher der nachtheiligsten Beurtheilung von Seiten aller Musiker bloss gestellt war, so fasste ich den raschen Entschluss, es selbst in Berlin einzuführen, wozu mir auch Se. Excellenz der Hr. Minister von Altenstein auf meinen Antrag auf das bereitwilligste die Genehmigung ertheilte.

Nachdem ich nicht ohne manches Opfer die Einrichtungen zu einer mehrjährigen Abwesenheit von London getroffen hatte, kehrte ich 1822 wieder nach Berlin zurück, wo mit meiner Ankunft Hrn. Stöpels Wirksamkeit erlosch. — Er hat seitdem in Erfurt und Frankfurt nach seiner Methode unter dem Namen der meinigen zu lehren versucht, was ich bis jetzt nicht öffentlich habe rügen wollen, da ich nicht gern Jemand wehe thue, woraus mir auch eben kein grosser Nachtheil erwachsen konnte, so lange mein Name nur in dem engern Kreise der Stöpel'schen Lehrlinge gemissbraucht wurde. Seitdem aber Hr. Stöpel mit einem musikalischen Lehrbuch aufgetreten ist und in der Anzeige desselben meinen Namen mit seinem Werke in eine so nahe Verbindung gesetzt hat, habe ich geglaubt, nicht länger schweigen zu dürfen, weil ein solches Schweigen einem grossen Theile des Publicums als ein Zugeständniss meiner Theilnahme erscheinen müsste. — Wie viel Verschiedenheit etwa zwischen dem neuen Systeme des Hrn. Stöpel und dem meinigen Statt findet, wird das musikalische Publicum nächstens zu beurtheilen im Stande seyn, indem eine ausführliche Darstellung meiner ganzen theoretischen und praktischen Musiklehre in drey Bänden eben unter der Presse ist und gleichzeitig in drey Ausgaben, einer englischen, deutschen und französischen, erscheinen wird.

Indem ich in dieser Erklärung hauptsächlich eine Pflicht gegen das Publicum zu erfüllen hatte, habe ich Alles hinweg gelassen, was Hrn. Stöpels persönliches Verhältniss zu mir betrifft, und kann er sich versichert halten, auch ferner von mir mit der bisherigen Delicatesse behandelt zu werden.

Berlin, im Februar 1826.

J. B. Logier.

Aufforderung.

Da bei der hiesigen Bühne die Stellen einer ersten und dritten Sängerin vom August 1826 an vacant werden; so werden auswärtige Sängerinnen, die hierauf reflectiren wollen, hierdurch aufgefordert, mit Beifügung ihrer Bedingungen, in portofreien Briefen sich bey hiesiger Intendantur darum zu melden. Neustrelitz den 8. Januar 1826.

Die Intendantur

des Grossherzogl. Meklenbl. Strelitzischen Hof-Theaters.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock *in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.*

Instrumentalmusik.

	Thlr.	
Beethoven, L. v., Op. 21. Sinfonie à grand Orchestre. No. 1. in C. (Partitur)....	2	6
— Op. 36. do. do. No. 2. in D. (Partitur)	3	12
— - 55. do. do. - 3. Eroica. (Partitur)	4	12
— - 60. do. do. - 4. in B. (Partitur)	4	—
Fesca, F. E., Op. 41. Ouverture à grand Orchestre, in D. (in Stimmen)............	1	12

Ries, F., Op. 90. Sinfonie à gr. Orch. No. 5. in Es. (in Stimmen)................	3	12
— Idem arrangée par l'auteur pour Flûte, 2 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse (ou 2 Violoncelles)................	1	21
Rossini, G., Ouvertures. No. 1. La gazza ladra (die diebische Elster). No. 2. Otello. No. 3. La Cenerentola (Aschenbrödel), arrangées pour Flûte, 2 Violons, Alto et Violoncelle (Contrebasse ad libitum) jede zu.........	1	—
Wassermann, H. J., Op. 11. 5 Walzes et un Cotillon pour 2 Violons, 2 Clarinettes, Flûte, Basson, 2 Cors et Basse. Liv. 1........	1	—

Violinmusik.

Claes, A., Op. 5. Une matinée. Polon. avec introd. pour Violon principal, avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse (ou du Pianoforte)........................	—	18
Fesca, F. E., Op. 34. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. in D................	1	12
— Op. 36. do. do. in C......	1	12
— Omer et Leïla, Opéra arrangé en Quatuor pour idem par l'auteur. Liv. 1 et 2... à	2	12
Gebauer, E., 3 Duos brillans et faciles pour Violon et Clarinette. 1re et 2me Livraison.. à	1	—
Merie, J. P., Op. 2. 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle................	2	12
Neukomm, S., Quintuor pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. C moll..............	1	12
Ries, H., Op. 1. Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. in C............	1	—

Violoncellmusik.

Dotzauer, J. J. F., Op. 71. Potpourri pour Violoncelle avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse. in C................	—	18
— Op. 72. Concertino p. idem av. Orch. in E	2	—
— - 73. Divertimento - - in G	1	12
— - 74. Capriccio - - in D	1	6
— - 80 Variations pour Violoncelle avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse	—	15
— Op. 81. 4me Concerto p. idem avec Orch.	2	—
- 82. 5me do. do. do.	1	12
- 83. Potpourri pour Violoncelle sur des thèmes d'Euriantho avec Orchestre......	1	12
Hagart, W. H., Divertissement sur des airs favor. pour Violoncelle avec accomp. de Basse. No. 1 et 2........................ à	—	12
Voigt, L., Op. 13. Scena pour Violoncelle avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse...............	—	18
— Op. 14. Variations pour Violoncelle sur un thème de l'Opéra: Der Freyschütz, avec accompagnement de Flûte, Violon, Alto et Basse	—	18

Flötenmusik.

Berbiguier, T., Op. 57. 3 Duos pour 2 Flûtes, brill. et fac. Liv. 3..................	1	—
— 10me Concerto p. Flûte avec Orch. A moll	1	12

Farrene, A., Op. 10. 3 Duos brill. pour 2 Flûtes 1 6
Fesca, F. E., Op. 37. Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. No. 1. in D.... 1 12
— Op. 38. do. do. No. 2. in G 1 12
— - 40. do. do. - 3..... 1 12
— Omar et Léila, Opéra arrangée en Quatuor pour Flûte. Partie 1 et 2............. 2 12
Fürstenau, A. B., Op. 27. Variat. pour Flûte avec Orchestre, in E.................. 1 12
— Op. 28. 2d Divertissement pour Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle, in E..................... 1 6
Gumlich, Fr., Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Basse. No. 1 in D..................
— do. do. No. 2. E moll
Kummer, G., Op. 19. Introduction et Variations sur l'air de Méhul: Je suis encore dans mon printems. (Schon in des Lebens Blüthenmay) pour Flûte avec Orchestre............ 1 6
Oestreich, C., Adagio et Polonaise pour idem avec Orchestre.......................... 1 6
Tulou, Op. 14. 3 Duos pour 2 Flûtes........ — 18
— Op. 22. Air varié pour Flûte avec Orch... — 21
— - 24. Grand Trio pour 3 Flûtes...... 1 —
— - 28. Air varié pour Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse... — 12
— Op. 30. Fantaisie sur l'air: „Voila le plaisir, mes Dames" p. Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse............ — 12
— Op. 31. 3 gr. Duos concert. pour 2 Flûtes 1 18
— - 33. do. do. do. 1 —
— - 34. do. do. do. 1 12
— - 35. Variations sur l'air: Grenadier que tu m'affliges! pour Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse....... 1 3
— Op. 36. Faut l'oublier. Fantaisie p. Flûte avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse.. — 18
— Op. 37. 5me Concerto pour Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse... 2 —

Clarinettmusik.

Bochsa, Ch., Op. 35. 1r Concerto pour Clarinette avec Orchestre.................. 1 6
— 3 Duos concertans pour 2 Clarinettes. Op. posth............................ 1 —
Canongia, J. A., Introd. et thème varié pour Clar. avec Orchestre..................... 1 6
Eberwein, M., Op. 65. Fantaisie pour Clarinette avec Orchestre......................... 1 21
Kleine, D. W., Adagio et Polacca p. Clarinette avec Orchestre.......................... 1 —
— Concertino do. do. 1 12
Kummer, C., Op. 22. Divertissement pour Clarinette avec Orchestre.................. 1 12
Müller, J., Gr. Solo pour Clarinette avec Orch. 1 —
— 4me Concerto do. do. in A moll 1 12
— 5me do. do. do. in Es... 1 12
— 6me do. do. do. in G moll 1 12

Hornmusik.

Fesca, F. E., Op. 29. Potpourri pour Cor avec accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle.. 1 —
— Op. 39. Andante et Rondo p. Cor av. Orch.
Kenn, Op. 2. 25 Duos pour 2 Cors......... — 18
Poussez, père, 12 Duos faciles pour 2 Cors 1r Livre........................... — 15

Für das Pianoforte mit Begleitung.

Amon, J., 2 Son. avec Flûte (ou Oboe) 11me Oeuvre des Son. pour Pianoforte........ 1 6
Auber, D. F. E., Ouvert. de l'Opéra: La Neige; avec Violon........................ — 12
Beethoven, L. v., Op. 21. 1re Symph. arrangée en Quatuor pour Pianoforte, Flûte, Violon et Violoncelle par Hummel.......... ..
— Op. 21. 1re Symph. arrangée pour Pianoforte seul par Hummel................
Berbiguier, T., Op. 50. Thème varié tiré de sa 1re Sinf. concert. pour Pianof. et 2 Flûtes — 15
Claes, A., Op. 5. Une matinée. Polon. avec introd. avec Violon.................... — 12
Dotzauer, J. J. F., Op. 73. Divertissement avec Violoncelle obligée.................. — 15
— Op. 74. Capriccio avec Violoncelle obligée — 15
Fürstenau, A. B., Op. 27. Variat. av. Flûte obl. — 12
— Op. 28. Divertissement do. do. — 15
Gebel, Fr., Op. 18. Fant. et Rondo brillant avec Orchestre......................... 1 18
Henkel, M., Op. 74. Sonate avec Violon (ou Flûte) obligée....................... 1 —
Herz, H., Op. 6. Gr. Variat. brill. avec accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle....... 1 6
— Op. 10. Variat. brill. sur l'air favori „Ma Fanchette est charmante" avec Orchestre... 1 21
Herz et Lafont, Op. 18. Duo et Variations concertantes sur la romance: „C'est une larme" avec Violon obligée................. — 21
— Op. 19. Fant. et Variat. avec Violon, sur des thèmes Russes................... 1 —
Hünten, Fr., Nocturne avec Flûte............ — 12
— Op. 19. Variations avec Violon sur l'air de l'Opéra: der Freyschütz „durch die Wälder" — 18
Kalkbrenner, Fr., Op. 15. Septuor avec 2 Violons, 2 Cors, Alto et Basse........... 1 12
— Op. 61. Gr. Concerto in D moll avec Orch. 3 —
— - 61. Idem, arrangée en Quintuor avec 2 Violons, Alto et Violoncelle......... 1 21
— Op. 61. Idem, arrangée p. Pianoforte seul 1 6
— - 63. Gr. Walze avec Flûte......... — 9
— Gr. Duo avec Flûte (ou Vcelle, ou Alto) 1 —
Köhler, H., 2me Potpourri tiré des Opéras: Preciosa, l'enlèvement du sérail, Don Juan, Titus et le Barbier de Sévilla, avec Flûte obl. — 15
— 3me Potpourri, tiré de l'Opéra: Jessonda de Spohr, avec Flûte obligée............. 1 —
— 4me Potpourri tiré des Opéras: La Neige, Euryanthe, le petit chaperon rouge, Lodoiska et Jean de Paris avec Flûte obligée....... — 18

Köhler, H., Sonate composée sur des thèmes de l'Opéra: La Flûte magique de Mozart, avec Violon	—	15
Kulenkamp, G. C., Op. 19. Rondo avec introd. avec Orchestre	1	6
— Op. 19. Idem arrangée en Quintuor avec 2 Violons, Alto et Basse	—	18
Mayseder, J., Op. 18. Gr. Polonaise in A, avec Violon obligée	—	12
— Variations sur l'air de la Sentinelle avec Violon obligée	—	12
Mühlenfeld, Ch., Op. 38. Trio concertant avec Violon et Violoncelle	1	6
— Op. 39. Trio brillant avec Violon et Vcelle	1	12
Reissiger, C. G., Op. 29. Gr. Quatuor avec Violon, Alto et Violoncelle	2	—
— Op. 33. Gr. Trio avec Violon et Violoncelle	1	21
— - 34. Variat. concert. avec Violoncelle (ou Violon)	1	6
— Op. 35. Variat. concert. avec Violon	1	—
Ries, F., Op. 119. Introd. et Polon. avec Flûte	—	15
— Op. 133. No. 1. 10me Fantaisie sur des thèmes d'Armida de Rossini, avec Flûte	—	21
— Op. 133. No. 2. 11me Fantaisie sur des thèmes de Moyse de Rossini, avec Flûte	—	15
Tulou, Op. 22. Variations avec Flûte obligée	—	12
— Op. 25. Fantasie avec Flûte obligée in A	—	15
— - 27. do. do. do. in D moll	1	—
— - 28. Variations do. do. do.	—	12
— - 29. Fantasie do. do. do.	—	18
— - 30. Voilà le plaisir, mes Dames. Fant. avec Flûte obligée	—	15
— Op. 32. No. 1. Di piacer mi balza il cor. Fantaisie sur la Cavatine de la Gazza ladra, avec Flûte	—	12
— Op. 32. No. 2. Come dolce all' alma mia. Fant. sur la cavatine de Tancredi, avec Flûte obligée	—	12
— Op. 32. No. 3. Polonaise de Tancredi, av. 2 Flûtes	—	9
— Op. 35. Fantaisie sur l'air: Grenadier, que tu m'affliges! avec 2 Flûtes	—	18
— Op. 36. Faut l'oublier. Fant. avec 2 Flûtes	—	18
— Op. 38. La déclaration d'amour. Potpourri sentimental avec 2 Flûtes	—	15
Weber, C. M. v., Gr. Potpourri avec Vcelle obl.	—	18

Musik zu vier Händen.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: La Neige	—	12
Beethoven, L. v., Op. 3. Trio p. Violon, Alto et Basse, arr. à 4 ms., par C. D. Stegmann	1	3
— Op. 16. Grand Quintuor arrangée par C. D. Stegmann	1	6
— Op. 59. 3 Grands Quatuors arrangés par C. D. Stegmann. No. 1. 2. 3. à	1	6
Haydn, J., Symphonie militaire arrangée par C. D. Stegmann	1	—
Hüntan, Fr., Op. 17. Variat. brill. sur la cavatine favor. de Rossini: Ecco ridente il cielo	—	18

Hünten, Fr., Op. 18. Variat. brill. sur le choeur des chasseurs de l'Opéra: der Freyschütz	—	15
Hünten, P., Op. 10. 3 Walzes faciles	—	9
Kalkbrenner, Fr., Marche et pas redoublé	—	6
— Grand Marche	—	7½
Mozart, W. A., Sinfonie No. 1 in B. arrangée à 4 mains par C. D. Stegmann	1	—
Onslow, G., Op. 22. Second gr. Duo, in F moll	1	6
Potter, C., Op. 8. Introduction et Rondo, in Es	1	3
Reissiger, C. G., Op. 32. Introd. et Polon. brill. en forme de Rondo	—	15
Ries, F., Op. 90. 3me Symph. arrangée par l'auteur, in Es	1	21
— Op. 136. No. 1. Souvent dans la nuit tranquille. Air avec Variations	—	9
Rink, Ch. H., Op. 79. 6 Menuets et Trios. Liv. 1 et 2 à	—	15
Spohr, L., Op. 12. Ouverture in C arrangée par J. P. Remkes	—	9
— Op. 15. do. do. in D. do.	—	12

Ankündigung.

Um dem Wunsche meiner Freunde zu entsprechen, habe ich mich entschlossen, eine *Theorie der Tonsetzkunst*, welche nicht nur leicht fasslich und mit allen möglichst vorkommenden Beyspielen versehen und begründet ist, sondern vorzüglich auch zum Leitfaden für Lehrer, zur Wiederholung und Begründung des Vorgetragenen für Schüler, und zum Selbststudium für Laien mit dem besten Erfolge dienen soll, in einigen Bänden herauszugeben. Hierdurch werden auch Lehrer, welche nur mässige Kenntnisse in der Harmonie besitzen, in den Stand gesetzt werden, gründlichen Unterricht ertheilen zu können. Damit aber der Ankauf dieses Werkes erleichtert werde, schlage ich den Weg der Pränumeration ein, und setze den Preis der Vorausbezahlung des ersten Bandes zu 1 Thlr. fest.

Ferner wird nächstens, wegen des starken Absatzes meiner *zwey- drey- und vierstimmigen Gesänge*, ein ähnliches Heft für Schulen etc. auf Pränumeration zu 8 Gr. erscheinen. Liebhaber mögen sich in portofreien Briefen an mich, oder an die Hartknoch'sche Buchhandlung in Leipzig, oder, ist dieses zu entfernt, an irgend eine Musik- oder Buchhandlung wenden.

Der Pränumerationstermin geht mit dem 31. April zu Ende.

Erfurt, am 1. Februar 1826.

Ludwig Ernst Gebhardi,
Organist an der Predigerkirche.

Se. Majestät der Kaiser von Oesterreich haben dem Musik-Director des hiesigen Kaiser-Franz-Grenadier-Regiments, A. Neithardt, für die Composition dreyer Allerhöchstdemselben zugeeigneter Märsche für vollständige Militair-Musik, als Beweis Allerhöchstdero gnädigen Wohlwollens, eine prächtige goldene Dose zustellen zu lassen geruhet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Fig. I.

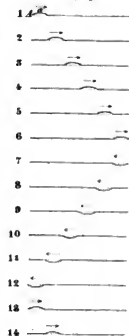


Fig. III.

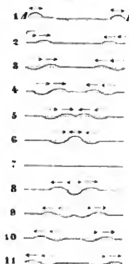


Fig. VIII.

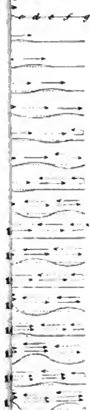


Fig. IX.

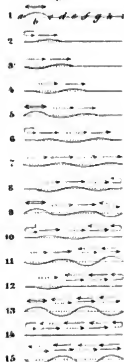


Fig. X.



Fig. XI.

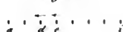


Fig. XII.

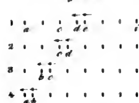


Fig. XIII.

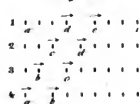
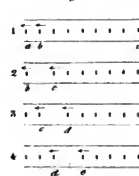


Fig. XIV.



Erklärung der Z

A. 1 fache Verdichtung

B. 2 fache ———

C. 3 fache ———

D. 1 fache Verdünnung

E. 2 fache ——

F. 3 fache ——

G. 1 fache Geschwindigke

H. 2 fache ———

I. 3 fache ———

K. Richtung in der eine w

L. ——— — — — w

M. Richtung in der sich die
Welle
schwin

N. ——— — — — sich di
Welle
schwin

O. ——— — — — sich die
Welle
schwin

P. Röhre mit 2

Q. ——— — — 1

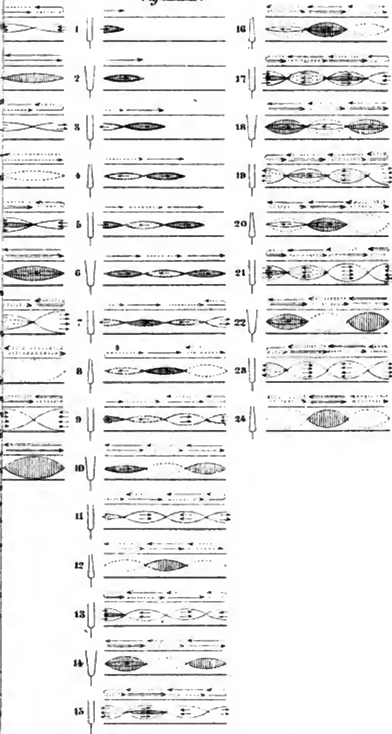
R. 1 fache Verdichtung mit

S. 3 fache ——— —

T. 1 fache Verdünnung

U. 3 fache ———

V. 3 fache Geschwindigk



Erklärung der Z

A. a b c d 1 fache Verdichtung

B. 2 fache

C. 3 fache

D. 1 fache Verdünnung

E. 2 fache

F. 3 fache

G. a b c d 1 fache Geschwindigke

H. 2 fache

I. 3 fache

K. Richtung in der eine

L.

M. Richtung in der sich die Welle schwin

N. sich die Welle schwin

O. sich die Welle schwin

P. Röhre mit 2

Q.

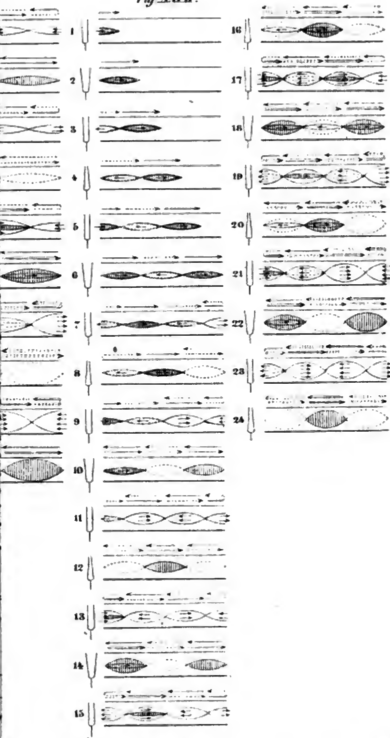
R. 1 fache Verdichtung mit

S. 3 fache

T. 1 fache Verdünnung

U. 3 fache

V. 3 fache Geschwindigk



ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten März. No. 13. 1826.

Allgemein fassliche Darstellung des Vorganges, durch welchen Saiten und Pfeifen dazu gebracht werden, einfache Töne und Flageolettöne hervorzubringen etc.

von Ernst Heinr. und Wilh. Weber.

(Fortsetzung.)

§. 7.

Stehende secundäre Schwingung der Saiten bey der zweyten Erregungsart.

Eine zweyte Methode, Wellen an einer Saite zu erregen, ist die pag. 192 Zeile 4 aus einander gesetzte, wenn nämlich an einer gespannten Saite eine Ausbeugung gebildet wird, ohne dass die die Ausbeugung bildenden Theile der Saite, wenn die Ausbeugung los gelassen wird, eine anfängliche Geschwindigkeit haben, wo die Welle dann Anfangs nicht bloss nach dem einen Ende der Saite, sondern nach beyden fortschreitet. Unter folgenden Umständen kommt bey dieser Erregungsart von Wellen eine stehende Schwingung mit einem oder mehren Schwingungsknoten zu Stande.

Wenn an der Saite *a e* Fig. VII. die gemachte, die halbe Länge der Saite einnehmende Ausbeugung *a c* sich selbst überlassen wird, und so oft sie um das Doppelte ihrer Breite *a c* fortgeschritten ist, eine neue Ausbeugung hervorgebracht und sich selbst überlassen wird, so entsteht an der Saite eine stehende Schwingung mit einem in der Mitte der Saite liegenden Schwingungsknoten. Die Ausbeugung *a c* Fig. VII. schreitet nämlich sowohl nach dem Ende der Saite *e* als nach ihrem Ende *a* fort.

Wenn in 2 der nach *e* zu fortschreitende Theil der Ausbeugung bis nach *b d* fortgeschritten ist, und dabey nur die Hälfte der Höhe behalten hat, welche ursprünglich die Ausbeugung *a c* hatte, so ist der nach *a* fortschreitende Theil der Ausbeugung am Befestigungspunct *a* halb zurückgeprallt, und da sich der zurückgeprallte Theil dabey in eine nach unten gewendete Ausbeugung verwandelt hat, so heben sich die zurückgeprallte und noch nicht zurückgeprallte Hälfte der nach *a* zu fortgeschrittenen Ausbeugung auf, so dass die Saite in *a b* eben ist. Ein umgebogner Pfeil, dessen eine punctirte Hälfte dem zurückgeworfenen in ein Thal verwandelten Theile der Ausbeugung entspricht, deutet dieses an.

In 3 ist der nach *a* fortgeschrittene Theil der Ausbeugung ganz bey *a* zurückgeworfen worden, und hat sich nun ganz in eine nach unten gewendete nach *e* zu fortschreitende Ausbeugung (ein Wellenthal) verwandelt. So sind nun aus der ursprünglichen nach oben gerichteten, doppelt hohen Ausbeugung *a c* in 1, zwey Ausbeugungen entstanden, von denen die eine ein Berg, die andere ein Thal ist, und von denen jede halb so hoch ist als die ursprüngliche Ausbeugung *a c* in 1. In 4 ist die erste Ausbeugung in *e* halb abgeprallt, und weil sie demnach zur Hälfte in eine nach unten gewendete Ausbeugung verwandelt worden ist, die sich mit dem noch nicht abgeprallten Theile aufhebt, ist die Saite bey *d e* eben. Die zweyte Ausbeugung befindet sich in *b d*. In 5 ist die erste Ausbeugung ganz von *e* zurückgeworfen, und daher ganz in ein Thal verwandelt worden; da nun auch das Thal, das sich zuvor in *b d* befand, nach *c e* gerückt ist, und folglich in *c e* zwey Thäler zusammen fallen, so entsteht im Momente des Zusammenfallens ein doppelt so tiefes Thal. Zu gleicher Zeit ist in *a c* ein neuer Berg gebildet und losgelassen worden, der wie der in 1 *a c* nach zwey Richtungen fortschreitet, was durch den zweyspitzigen Pfeil angedeutet worden ist. In 6 wird die ganze Saite eben, denn

in *b d* fällt ein Wellenberg mit einem gleichgrossen Wellenthale zusammen, an den beyden Enden fallen die zurückgeworfenen Hälften mit den noch nicht zurückgeworfenen zusammen. In 7 fallen in *a c* zwey Wellenthäler und in *c e* zwey Wellenberge zusammen, daher sind die Ausbeugungen doppelt so hoch als sie in 3 waren. In 8 ist die Saite eben, denn in *b d* fällt ein Wellenthal mit einem gleichgrossen Wellenberge zusammen. In 9 fallen in *e c* zwey Thäler, in *a c* zwey Wellenberge zusammen, da nun in *a c* ausserdem noch die Ausbeugung wie in 1 *a c* erregt worden ist, so muss der Wellenberg in *a c* viermal so hoch seyn als der in 3 *e c*. In 10 ist die Saite fast ganz eben, denn nur in *b d* ist ein kleiner Berg, weil ein doppelter Wellenberg einem einfachen Wellenthale begegnet. In 11 begegnet in *a c* ein doppeltes Wellenthal einem einfachen Wellenthale; daher ist die Ausbeugung dreymal so hoch als in 3. In *c e* begegnet ein doppeltes Wellenthal einem einfachen, daher ist auch hier die Vertiefung doppelt so tief als in 3. In 12 ist die Saite fast eben, nur in *b d* ist ein kleines Thal, weil ein doppeltes Wellenthal einem einfachen Wellenberge begegnet. In 13 befindet sich in *a c* ein Wellenberg, der viermal so hoch ist, als der in 3 bey *c e* und in *c e* ein Wellenthal, das vierfach so tief ist als das in 3 *a c*. So entsteht ein Schwingungsknoten in der Mitte von *a e*. Man wird nun leicht verstehen, wie in Fig. VIII. zwey Schwingungsknoten entstehen müssen, wenn unter denselben Umständen der Erregung die Ausbeugungen $\frac{1}{3}$ der Länge der Saite einnehmen, oder wie in Fig. IX. drey Schwingungsknoten entstehen, wenn die erregten Ausbeugungen $\frac{1}{4}$ der Länge der Saite einnehmen.

§. 8.

Bedingungen und Ursachen der Entstehung der stehenden Schwingung der Schwingungsknoten und Knotenlinien.

Die Schlüsse, welche man aus unseren Versuchen ziehen kann, sind folgende: die stehende Schwingung d. h. die, vermöge deren gewisse Körper selbst tönen, entsteht dadurch, dass an einem Körper sich gleichbreite hin- und herlaufende Wellen auf eine regelmässige Weise begegnen. Hierzu wird

1) ein so gestalteter Körper erfordert, dass eine auf ihm erregte Welle so zurückgeworfen wird, dass sie nach einem gewissen Zeitraume ganz oder grossentheils in ihre vorige Bahn zurückkehrt, den Körper von Neuem durchläuft, und in gleichgrossen Zeitabschnitten von neuem auf ihre vorige Stelle zurückkehrt.

2) Dass ein anderer Körper jenem in regelmässigem Takte und an einer passenden Stelle Wellenerregende Stösse ertheilt, deren Breite ein aliquoter Theil z. B. $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ etc. der Länge des in Schwingung zu setzenden Körpers ist.

Unter diesen Umständen laufen die zuerst am Ende zurückgeworfenen Wellen, die dabey ihre Gestalt umkehren, den später erregten entgegen; da, wo sich zwey nach oben gerichtete Ausbeugungen begegnen, wird die Ausbeugung, während beyde durch einander durchgehen, noch einmal so gross: eben so, wo sich zwey nach unten gerichtete Ausbeugungen durchkreuzen. Wenn dagegen eine nach oben gerichtete Ausbeugung einer nach unten gewendeten begegnet, so verschwinden beyde Ausbeugungen, während sie durch einander durchgehen, völlig, indem sie sich durch Interferenz für den Augenblick ihres Zusammenfallens vernichten, nachher, wenn sie durch einander durchgegangen sind, stellen sie sich wieder her und setzen ihren Lauf in der Richtung, wie bisher fort. Wird nun der Körper von zwey Reihen sich durchkreuzender gleich breiter Wellen eingenommen, so treffen an gewissen Stellen des Seiles sich stets gleichartige Wellen, die abwechselnd aufwärts gerichtete und abwärts gerichtete Ausbeugungen bilden; an anderen Stellen des Seiles treffen sich stets ungleichartige Wellen, d. h. es trifft stets eine aufwärts gerichtete von der einen Seite herkommende Ausbeugung eine abwärts gerichtete, von der entgegengesetzten Seite herkommende Welle. An diesen Orten, wo sich immer die Mitte einer nach oben gerichteten Ausbeugung mit der Mitte einer nach unten gerichteten durchkreuzt, entsteht durch Interferenz ein ruhender Punkt, Schwingungsknoten: dagegen an denjenigen Stellen, wo sich die Mitten zweyer gleichartigen Ausbeugungen treffen, eine doppelt so starke Schwingung als die ist, welche ohne eine Durchkreuzung stattfinden würde.

Wir erwähnen hier nur, dass man in Gefässen mit Wasser oder besser mit Quecksilber eine Schwingung erregen kann, die derjenigen ähnlich ist, welche auf schwingenden Scheiben Statt findet, welche Chladni'sche Klangfiguren zeigen. Man nimmt einen gleichseitigen viereckigen mit Wasser gefüllten Kasten, setzt diagonal ein bis auf den Boden reichendes Bret senkrecht ein, das den Raum

des Kastens in zwey dreyeckige Räume theilt. Wird dieses Bret um seinen auf dem Boden rührenden Rand bewegt, so erregt es Wellen, welche von den Seitenwänden des Kastens zurückgeworfen werden. Ist die Erregung von Wellen in einem passenden Takte fortgesetzt worden, so entstehen plötzlich an den Stellen, wo sich die hin- und herlaufenden Wellen durchkreuzen, eine Anzahl regelmässig gestellter hoher kegelförmiger Erhabenheiten und Vertiefungen, welche sich in einer senkrechten Bewegung befinden, indem sich die kegelförmigen Erhabenheiten in Vertiefungen verwandeln, während die benachbarten kegelförmigen Vertiefungen in Erhabenheiten umgewandelt werden. Im kleinen kann man diesen Versuch sehr deutlich mit Quecksilber ausführen, indem man die Mitte eines tiefen viereckigen oder runden Gefässes in regelmässigem Takte einen Cylinderförmigen Körper hereintaucht und wieder herauszieht.

Hieraus werden wir nun beurtheilen können, welchen Einfluss es habe, wenn eine Saite, auf der man einen Flageolet-Ton hervorbringen will, an einer bestimmten Stelle leise mit dem Finger berührt oder angedrückt und in einiger Entfernung davon gestrichen wird. Die Entfernung des berührten Punctes von dem Befestigungspuncte derselben und von der Stelle, wo sie gestrichen oder angeschlagen wird, bestimmt nämlich die Breite der Wellen, welche der streichende oder anschlagende Körper veranlasst, und durch die Breite derselben wird auf eine nothwendige Weise die Entstehung der Schwingungsknoten an gewissen bestimmten Stellen bestimmt.

Wendet man dieselbe Erklärungsart der Entstehung der stehenden Schwingung auf Flöten, oder gedeckte und offene Labialpfeifen an, so kann man sich eine klare Vorstellung von dem Vorgange, während sie mit ein, zwey oder mehren Schwingungsknoten schwingen, verschaffen.

Anlangend den Unterschied zwischen der Bewegung des selbsttönenden Körpers und des Körpers, welcher denselben zum Tönen bringt, so hat man folgendes zu bemerken:

§. 9.

Was thut der Violinbogen, indem er einen Körper zum Tönen bringt, und wodurch unterscheidet sich die Resonanz und das Selbsttönen?

Ein Violinbogen ertheilt dem Körper, den er zum Tönen bringt, Stösse, die sich in einem gewissen Takte wiederholen. Diese Stösse bringen in der Saite, die er streicht, eine der Spannung und Länge der Saite angemessene Schwingung hervor. Die Schwingungen der Saite selbst veranlassen Rückstösse auf den Violinbogen, die selbst nun den Takt bestimmen, in welchem der Violinbogen durch eine hüpfende Bewegung am angemessensten die Saite stösst. So geschieht es, dass sich die Erzitterungen des Violinbogens den langsamen eben so wohl, als den schnellen Schwingungen verschiedener Körper anpassen können, und dass derselbe Violinbogen bey derselben Spannung seiner Rosshaare, tieftönende und hochtönende Körper zum Tönen bringen kann, obgleich beyde in einem ganz verschiedenem Takte gestossen werden müssen. Man kann daher gewissermaassen sagen, dass der Violinbogen durch die Rückstösse des tönenden Körpers in einem bestimmten Takte geschwungen und so genöthigt werde, ihn selbst wieder in einem gewissen angemessenem Takte zu stossen, und dadurch das Tönen desselben zu unterhalten und zu verstärken. Jeder Stoss des Violinbogens auf den zum Tönen zu bringenden Körper, bringt in letzterem eine Welle hervor. Diese Welle läuft bis an die Enden des zum Tönen zu bringenden Körpers, und wird daselbst zurückgeworfen, und kehrt sehr schnell wieder bis zu dem Orte zurück, wo der tönende Körper den Stoss erhielt, und bringt daselbst einen Gegenstoss auf den Violinbogen hervor. Da nun dieselbe Welle den tönenden Körper vielmal und zwar immer in gleichgrossen Zeiten durchläuft und daher dem Violinbogen wiederholt und in einem bestimmten Takte Gegenstösse ertheilt, so bestimmen diese Gegenstösse den Violinbogen, indem er reibt, selbst nach einem gewissen Takte zu zittern und zu stossen, und so die schon vorhandenen Wellen zu verstärken. Eine kürzere und gespanntere Saite bestimmt den Violinbogen durch die Rückstösse, die sie ihm ertheilt, sie selbst in einem schnelleren Takte zu stossen, weil die Länge einer solchen Saite schneller von den an ihr erregten Wellen durchlaufen wird als eine kürzere weniger gespannte Saite, und weil dessbalb die Saite, wenn sie einen einzigen heftigen Stoss vom Violinbogen erhalten hat, ihm eine Reihe schneller auf einander folgender Rückstösse ertheilt als wenn sie länger und weniger gespannt ist. Man sieht die regelmässigen Stösse des Violinbogens ziemlich deutlich, wenn

man eine dünne Holzleiste an ihrem einen Ende streicht, die so lang ist, und daher so langsam schwingt, dass man ihre einzelnen Schwingungen sehen kann. Es ist aber nicht nöthig, dass der Violinbogen dem Körper, den er zum Tönen bringt, eben so viel Stösse ertheile, als dieser Schwingungen in einer Secunde macht, und dass die Stösse des Violinbogens ganz regelmässig auf einander folgen: es ist z. B. hinreichend, wenn ein Stoss des Violinbogens um den andern mit den Schwingungen des Körpers so zusammen fällt, dass die letzteren unterstützt und verstärkt werden, und es schadet nichts, wenn einzelne Stösse diese Schwingungen nicht unterstützen. Dadurch unterscheidet sich der Zustand, in dem sich der Violinbogen befindet, indem er einen Körper zum Tönen bringt, von einem selbsttönenden Körper. Seine Stösse brauchen sich nicht so schnell und in gleichen Zeiträumen zu wiederholen, dass er dadurch selbst tönte. Ein Körper, der einen andern Körper zum Selbsttönen bringt, kann also zwar sich auch im Selbsttönen befinden, aber es ist nicht gerade nothwendig.

Was nun den Zustand anlangt, in dem sich selbsttönende und resonirende Körper befinden, so haben sie zwar folgendes mit einander gemein:

1) von beyden scheint ein Ton auszugehen;

2) beyde befinden sich in einer heftigern Schwingung als die ist, die man bey der einfachen Fortpflanzung des Schalles beobachtet;

3) beyde können Schwingungsknoten und Knotenlinien erzeugen, auf denen sich der Sand aufhäuft;

4) bey beyden entsteht die heftigere Schwingung durch Wellen, die die Körper durchlaufen, an ihren Rändern oder Enden zurückgeworfen, sie von neuem durchlaufen, sich dabey mit einander durchkreuzen und da, wo sich gleichartige durchkreuzen, die Schwingung verstärken, wo ungleichartige, dieselbe vermindern;

aber es findet zwischen dem Zustande beyder Körper folgender Unterschied statt:

1) Der resonirende Körper kann nur durch einen andern selbsttönenden Körper zum Tönen gebracht werden, und giebt jederzeit denselben Ton als dieser, tönt auch immer schwächer als der selbsttönende Körper, der ihn zum resoniren bringt, und hört auf zu tönen, wenn dieser aufhört; der selbsttönende Körper dagegen kann auch durch die Stösse eines nicht selbsttönenden Körpers zum Tönen gebracht werden, kann, wenn er von einem selbsttönenden Körper zum Tönen gebracht wird, zuweilen auch einen andern Ton geben als dieser, kann selbst in eine stärkere Schwingung gerathen als die ist, in der sich der Körper befindet, der ihn zum Tönen bringt, und ist zuweilen im Stande längere Zeit fort zu tönen, nachdem die Stösse des Körpers, die ihn zum Tönen brachten, aufgehört haben.

2) Die Knotenlinien und Schwingungsknoten des resonirenden Körpers brauchen nicht symmetrisch zu liegen, und ihre grössere Zahl macht den Ton nicht höher; die Knotenlinien und Schwingungsknoten selbsttönender Körper liegen symmetrisch, und ihre vergrösserte Zahl ist immer mit einer sehr beträchtlichen Erhöhung des Tones nothwendig verbunden. Dieses Unterschiedes wegen wollen wir die Sandfiguren, die auf resonirenden Körpern entstehen, Resonanzfiguren, die auf tönenden, Klangfiguren nennen.

3) Die Breite der Wellen, welche einen resonirenden Körper durchlaufen und durch ihre Durchkreuzung die Resonanz hervorbringen, braucht nicht gerade zweymal, einmal, $\frac{1}{2}$ mal, $\frac{1}{3}$ mal, $\frac{1}{4}$ mal etc. so gross zu seyn, als der Weg ist, den die Welle von einem Ende des resonirenden Körpers bis zum andern zu durchlaufen hat, (die Breite der Welle braucht nicht ein aliquoter Theil des resonirenden Körpers zu seyn) und die Gestalt des resonirenden Körpers braucht keinesweges eine solche zu seyn, dass eine und dieselbe Welle, indem sie an dem Körper wiederholt hin- und herläuft, nach gleichen Zeiten in dieselben Puncte ihrer schon vorher durchlaufenen Bahn zurückkehrt, wohl aber ist beydes bey selbsttönenden Körpern nöthig. Die Verstärkung des Tönens in resonirenden Körpern geschieht durch eine, wenn auch unregelmässige Durchkreuzung hin- und herlaufender Wellen, die Verstärkung der Schwingungen selbsttönender Körper dadurch, dass die neuen Stösse, die der tönende Körper erhält, regelmässig auf dieselben Wellen, die sie zuerst erregten, fallen, und sie mehr und mehr verstärken, was nur dadurch möglich ist, dass die den tönenden Körper durchlaufenden Wellen in gleichen Zeiträumen in die Bahn zurückkehren, welche sie schon ein und mehrmal durchlaufen hatten. Bey resonirenden Körpern dagegen werden die Wellen nicht so zurückgeworfen, vielmehr werden sie während ihres Fortganges durch vielfache Zurückwerfung in mehr und mehr Stücken getheilt.

Der Wind, der die einmal erregten Wasserwellen von Neuem stösst, macht dadurch, dass sie durch einen langen Fortgang in tiefem Wasser von einer kaum zu beobachtenden Kleinheit bis zu der kolossalen Grösse der Meereswellen wachsen, welche zuweilen zwey benachbarte Schiffe eines vor dem andern verbirgt. So können auch die oft wiederholten schwachen Stösse eines Violinbogens, welche eine Welle, so oft sie an den Ort ihrer Erregung zurückkehrt, von Neuem treffen und verstärken, den Wellen eine Kraft verleihen, die diejenige weit übertrifft, welche die ersten Stösse mittheilen konnten. Aehnlich hierin einer grossen Glocke, welche, vielmal hinter einander mit dem Finger angestossen, sich nach und nach bis zu ihrer grössten Höhe mit einer Kraft schwingt, dass die Stärke des ganzen Körpers sie nicht aufzuhalten vermag. Auf ähnliche Weise wirken auch die Stösse, die der tönende Körper erhält, indem sie die schon vorhandenen Wellen verstärken. In unserer Schrift haben wir auseinander gesetzt, warum die Länge und Breite eines resonnirenden Körpers den Ton seiner Höhe nach nicht abändere, und warum mit der grössern Zahl von Sandlinien, die an einem resonirenden Körper erscheinen, der Ton nicht höher zu werden brauche, da er doch bey den Chladni'schen Klangfiguren mit der Zahl der Linien höher wird.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar. Am 1sten, im Josephstädtertheater, zum Vortheile der Schauspielerin Nina Blum, neu in die Scene gesetzt: *Der Teufelsstein in Mödlingen,* romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang, in drey Aufzügen, nach einer östreichischen Sage der Vorzeit bearbeitet von Carl Fr. Hensler; mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Nicht alle Pfiffe gelingen. Weil schon einige Zugstücke der verflossenen Decennien als Revenants Glück gemacht hatten, so glaubte die Beneficiatin, durch jenen Geisterspuk ein grosses Loos zu gewinnen. Allein nur wenige Besucher stellten sich ein, und auch auf diese machte das veraltete Stück, das einst alle Zuschauer in Exstase versetzte, keinen besonderen Eindruck. So rächt sich der gute Geschmack. Wenn uns die Gegenwart das wahrhaft Gute auch noch so sparsam zumisst, so hat sie uns doch wenigstens die Augen über den platten Unsinn geöffnet, den wir lange Zeit hindurch für etwas Rechtes hinnehmen mussten.

Am 5ten, im Theater an der Wien: *Tanzmeister Pauxel,* oder *Faschingsstreiche,* lokale Posse mit Gesang in drey Aufzügen. Heysa! da geht's lustig her, wie's nun eben die Zeit mit sich bringt. Alles walzt und ländert; nicht nur die Hauptpersonen, sondern auch der Nebentross, Fiacker, Bürger, Musikanten, Wachen, Trödler und Laternenjungen, dreht und wirbelt sich toll unter einander. Am Schlusse erscheint sogar ein karikirter Maskenzug von Wucherern, Pfänderverleihern, Haarkräuslern, Leuchterbuben, Krapfenbäkkerinnen, Lohnkutschern, Portechaisenträgern, Spielleuten, Beutelschneidern u. dgl., welche des Carnevals herannahendes Ende mit trübseligen Geberden bejammern. Ueber die Handlung selbst wollen wir aus leicht verzeihlicher Unwissenheit schweigen. Wenn der joviale Pauxel (Hr. Director Carl) sich auf den Bretern herumtummelt, wird gewiss Niemand Langeweile empfinden. Die gelungenste Scene ist im zweyten Akte, wo er seinen Schülerinnen Unterricht ertheilt. Zuerst wird gezeigt, wie man sonst tanzte; und diess auf die geschmackvollste, graziöseste Weise (denn Hr. Carl ist ein tüchtiger Fusskünstler); sodann die jetzige Manier, als Parodie: recht nachlässig und gemein. Das heisst doch sein Publicum mystificiren, welches, von gutmüthig harmloser Natur, in Haufen herzuströmt, freudig sein Geld hingiebt und vor Lachen zerplatzen will, wenn es sich so treu nach dem Leben dargestellt erblickt. In der Ouverture und den Zwischenmusiken begrüssten wir alte, liebe Freunde aus Horschelt's Ballet: *Chevalier Dupe;* das waren uns selige Tage! Im übrigen findet sich nichts, als ein paar magere Chöre und ein Strophenlied, worin Pauxerl — als Bühnenchef — um Nachsicht bittet, wenn der Fasching auch auf seine Schauspieler einwirkte, diese ihre Rollen schlecht memorirten, das Decorationswesen hier und da Mängel hätte u. s. w. in den kommenden Fasten soll Busse gethan und das Versäumte durch unermüdeten Fleiss nachgeholt werden. Daran darf es diese Gesellschaft wohl nie fehlen lassen, denn ihr Director weiss sie so zu beschäftigen, dass ihr zum Spazierengehen keine Musse bleibt.

Am 11ten, im Josephstädtertheater:

Die Sesselträger in Wien, lokale Faschingsposse mit Gesang in zwey Aufzügen; Musik vom Kapellmeister Volkert. Der Dichterling hat sich nicht genannt — das klügste, was er thun konnte. Alle diese aus hundert Burlesken und abgedroschenen Stadtanekdötchen zusammengestohlenen Spässe, Wortverdrehungen, Absurditäten und Equivoquen sind schon unzählige Male, und obendrein viel wirksamer angebracht, da gewesen. Der Tonsetzer hat seinen Poeten vollkommen verstanden, und sich redlich gehütet, den seinem Mitbruder zukommenden Antheil der zu erringenden Lorbeerkrone etwa durch allzugrossen Kunstaufwand neidisch zu schmälern. Der Lustigmacher Hopp, die bey dieser Bühne in diesem Genre am meisten beliebte Person, errettete das Stück nur mit der grössten Anstrengung und durch unzählige, dem stets mit Nachsicht behandelten Lieblinge ausschliesslich zu Gebote stehende Künste vom wohlverdienten, bereits in unzweydeutigen Aeusserungen angedrohten Untergange.

Am 9ten, im Theater an der Wien: *Die weisse Frau*, oder *Ludlams Höhle*, romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen, von Oehlenschläger. Ist schon vor mehren Jahren ohne günstigen Erfolg dargestellt worden. Diessmal hatte man bey den Erscheinungsscenen eine unter dem Podium angebrachte, sehr effectvolle melodramatische Musik — wahrscheinlich von Röth — hinzugefügt.

Am 11ten, im Josephstädtertheater, zum Benefice des Regisseurs und Kapellmeisters Hrn. Gläser, eine von demselben componirte, romantisch-komische Feenoper, nach dem italienischen des Gozzi, in zwey Akten: *Heliodor, Beherrscher der Elemente*, oder *Das Bild des Glückes*, mit ganz neuem Costüme, Decorationen, Tänzen und Maschinen. Mehre Tage vor der Aufführung wurde durch öffentliche Blätter zur Kenntniss des Publicums gebracht: dass das Buch dieser Oper schon vor geraumer Zeit dem verstorbenen Director Hensler als Angebinde zu seinem Namensfeste von einer Gesellschaft Theaterfreunde überreicht worden sey, dass bald darauf Hr. Raimund dieselbe Fabel zu seinem beliebten Zauberspiele: *Der Diamant des Geisterkönigs* aus den Märchen *der tausend und einer Nacht* entlehnt habe, und dass es nicht uninteressant seyn dürfte, Vergleichungen über die verschiedenen Behandlungen eines und desselben Stoffes durch zwey verschiedene Dichter anzustellen u. s. w. Aus diesem dramatischen Wettkampf ist Hr. Raimund als Triumphator hervorgegangen. Bey seiner Arbeit finden die Zuhörer noch immer die köstlichste Unterhaltung, indess Heliodor (man glaubt, unter der Maske Hrn. Gleich als Autor zu erkennen) sie tödlich langweilt. Der Elemente mächtiger Herrscher steht hier gewissermaassen auch unter dem Pantoffel: Thesaura, Königin der Perleninseln, Bellona, Beschützerin des Muthes, und Floretta, Regentin des Liebeseilandes führen den Gehorsamen am Gängelbände, machen aus ihm, was ihnen gerade eben beliebt, und setzen ganz eigentlich Feuer, Wasser, Luft und Erde in Bewegung, alles des einzigen Zweckes wegen — dass der Maschinist Roller seine kunstreichen Flugwerke und überraschenden Verwandlungen produciren könne, worin der geschickte junge Mann abermals unglaubliches leistete, wesshalb er auch wohl ein Dutzendmal hervorgerufen wurde. Zu sehen giebt es demnach — Dank sey den drey Feen und dem Executor ihrer Launen — viel, sehr viel: kostbare und geschmackvolle Kleider, reizende Tänze, malerische Gruppen, Tableaux, Geister aller Naturreiche, Genieen, Nymphen und Furien, turnirende Ritter, Amazonen, weisse und schwarze Schattengestalten u. s. w. Aber auch zu hören, und zwar noch obendrein recht Vernünftiges; nicht was gesprochen, sondern was gesungen, gezeigt, geblasen, und auf der Harfe gegriffen wird. Unstreitig ist diess Hrn. Gläsers gelungenste Composition; schöne Erfindung, Geist, Phantasie, und grosser Fleiss in der Ausarbeitung zieren sie. Dass es ihm ganz eigentlich Ernst mit der Sache war, hat er gleich in der Ouverture kund gethan. Sie ist, was sie von Rechtswegen immer seyn soll, der Herold des Ganzen, wahrhaft grossartig angelegt, im edelsten Style gehalten und sogar auch recht brav durchfugirt. Die meisten Chöre und Ensemble-Stücke behaupten einen ausgezeichneten Rang, und wurden auch brav vorgetragen. Diess gilt besonders von dem Solospielern auf der Violine, dem Cello, der Harfe und dem Horn, welche sämmtlich sehr zweckmässig beschäftigt sind, und deren Virtuosität rauschenden Beyfall errang. Bey der von Hrn. Hopp zusammengestellten Quodlibetsarie möchte man billig fragen: Wie kommt Saul unter die Propheten? Uebrigens bleibt es doch immer ein eigenes Geschick, dass so viele Componisten gerade ihre besten Kräfte an die jämmerlichsten Poesien verschwenden. Homer's *Ilias* auf Löschpapier edirt!

Am 12ten, im prächtigen Saale des

Fürstlich Auerspergischen Pallastes: eine musikalisch-declamatorische Akademie zum Vortheile der ausgetretenen Zöglinge des k. k. Blinden-Institutes, worin vorkam: 1. Ouverture von Ludwig van Beethoven; 2. Cavatine von Rossini, aus *La gazza ladra*, gesungen von Dem. Heckermann; 3. Andante und Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Clement; 4. Declamation der k. k. Hofschauspielerin Mad. Korn; 5. Polacca von Pechatscheck, für die Clarinette, gespielt von Hrn. Friedlovsky, Sohn; 6. Declamation des k. k. Hofschauspielers Hrn. Anschütz; 7. Variationen für das Pianoforte von Worzischeck, über das Thema: la Sentinelle, vorgetragen von dem vormaligen Zöglinge Franz Mennen; 8. Ouverture zu der Oper: *der Berggeist*, von Hrn. Kapellmeister Drechsler, zwölfstimmig ausgeführt von Eleven des Institutes. Wen die Natur eines Sinnes beraubt, dem ersetzt sie gütig diesen Verlust durch eine unglaubliche Schärfung der übrigen. Um sich hiervon zu überzeugen, braucht man nur diese bedauernswerthen Blinden in ihren Leistungen zu hören: man muss dann ihre ausserordentliche Präcision beym Vortrag aus dem blossen Gedächtnisse bewundern und die Anstalt segnen, welche sie für die Beschäftigungen des bürgerlichen Lebens geschickt macht. Der Geist der Wohlthätigkeit, ein Nationalcharacterzug aller Bewohner unserer Kaiserstadt, welcher sich von Generation auf Generation vererbt, zeigte sich auch heute wieder im ganzen Umfange. Nicht genug, dass die hochherzige fürstliche Wittwe ihr majestätisches Locale dem verdienstlichen Zwecke weihete, so wetteiferten auch mittleidige Seelen aus allen Ständen, ihre milden Gaben darzubringen: wahrlich! rührender konnte unmöglich des allgeliebten Landesvaters achtundfunfzigstes Wiegenfest gefeyert werden!

Im k. k. kleinen Redouten-Saale: Concert des Hoftheater-Kapellmeisters Adalbert Gyrowetz, enthaltend: 1. Ouverture; 2. Scene von Mayerbeer, aus der Oper: *il Crociato in Egitto*, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky: eine glänzende Composition, vollkommen befriedigend ausgeführt; 3. Variationen für die Pedal-Harfe, gespielt von Mad. Müllner-Gollenhofer. Selbst die alles zerstörende Zeit konnte auf die solide Virtuosität dieser seit mehr als 20 Jahren geachteten Künstlerin nicht nachtheilig einwirken; 4. Duett aus *Aureliano in Palmira*, von Rossini, vorgetragen von Mad. Kraus und Dem. Franchetti; bekannt und beliebt; 5. Morgenhymne, eine Cantate, in Musik gesetzt von dem Concertgeber; die Solostimmen von Mad. Kraus und den Hrn. Barth und Schoberlechner gesungen. Eine gemüthliche, melodiereiche Tondichtung, die sich hoch über die trockenen, einförmigen Verse erhebt, von denen es kaum begreiflich ist, wie sie auch nur im geringsten zur musikalischen Begeisterung aufregen konnten. Die Versammlung war zahlreich; der Beyfall ungetheilt.

Nachmittags, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in F, von Haydn (Lobkowitz, No. II); 2. Quatuor in Es, von Mozart; 3. Quatuor in D, von Beethoven (No. IV).

Am 14ten, im Leopoldstädtertheater: *Jacob in der Heymath*, Posse mit Gesang in drey Aufzügen, Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller; Benefice des Hrn. Ignaz Schuster. Auch dieser Fortsetzung des *Jacob in Wien* liegt ein gutes, oft und immer gern gesehenes Local-Lustspiel zu Grunde. Darum konnte eine Umstaltung, deren Zweck die Bereicherung mit gefälligen Melodieen war, nur vortheilhafte Wirkung machen.

Am 17ten, im landständischen Saale: Concert der Sängerin Dem. Josephine Fröhlich, Schülerin des Hrn. Siboni, bestehend aus folgenden Stücken: 1. Ouverture zu dem *Wasserträger*, von Chérubini; 2. Arie aus *Cenerentola*, von Rossini, gesungen von der Concertgeberin; 3. Variationen für die Flöte von Drouet, über das Volkslied: God save the king, gespielt von Hrn. Bogner; 4. Arie aus *la Donna del Lago*, von Rossini, vorgetragen von der Concertgeberin; 5. Polonaise für das Violoncell, von Merk, gespielt von Hrn. Friedrich Gross; 6. Variationen über ein Thema von Carafa, gesungen von der Concertgeberin, und von Hrn. Siboni eigens für dieselbe componirt. Dem. Fröhlich, hier geboren, und aus einer sehr musikalischen Familie, (denn alle ihre Schwestern besitzen ein entschiedenes Musiktalent,) galt immer in den Liebhabervereinen für eine der ausgezeichnetsten Gesang-Dilettantinnen. Unter Barbaja's Administration erschien sie auf der Bühne mit Glück, welches noch grösser gewesen seyn würde, wenn es ihr möglich gewesen wäre, eine gewisse Befangenheit und Schüchternheit zu überwinden. In jener Epoche lernte sie der königlich dänische erste Kammersänger und Director des Conservatoriums in Kopenhagen, Hr. Siboni, kennen, und entführte sie als seine Schülerin über's Meer. Von dort her ist sie nun wieder zurückge-

kehrt und hat über ihre Fortschritte Rechenschaft abgelegt. Das Resultat war für sie und ihren Lehrer gleich ehrenvoll. Lob und Dank dem Meister, unter dessen sorgfältiger Pflege die zarten Keime so glücklich heranreiften und sich zum vollen Blüthenleben entwickelten; ein freudiges Willkommen unserer Mitbürgerin, welche ihre Zeit so wohl angewandt hat, und den durch Fleiss und Mühe errungenen Reichthum jetzt dem Vaterlande darbringt! Dem. Fröhlich kann sich ungescheut mit den gefeyertesten Sängerinnen ihrer Zeit messen. Ihre Stimme hat Wohllaut, Kraft, Fülle, Biegsamkeit und bedeutenden Umfang, in allen Abstufungen das schönste Ebenmaass, und durchaus reine Intonation; ihr Vortrag ist äusserst geschmackvoll, ihr Portamento trefflich und ihre Kehlfertigkeit bewundernswürdig. Dass solche Vorzüge überall, und doppelt bey einer werthen Landsmännin, den wärmsten Antheil finden mussten, braucht wohl kaum erinnert zu werden.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Acht Oden von Klopstock. In Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte — — von K. v. Schlözer in Lübeck. 9tes Werk. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 2 Mck.)

Das Werk hat in gewissen Zugaben ein ungewöhnliches, man möchte sagen, diplomatisches Ansehn. Geweihet den Verehrern des Dichters „am 2ten Jul. 1824;“ ein Motto aus Klopstock, womit man den Componisten necken könnte; zu jedem Stücke die Bemerkung, wann Hr. v. S. es componirte, (Tag und Jahr,) und aus bekannten Schriften über Kl., wann dieser es dichtete, nebst Cramers Nachweisungen über die Veranlassung u. dgl.; bey jeder Nummer, wo Kl. das Metrum angegeben, diess Schema wiederholt und dann sogar auch in der Singstimme über jeder Sylbe und ihrer Note das (—) oder (◡) angezeigt! als wenn das nicht in der Musik selbst liegen müsste u. s. w. Zu Kl.'s Oden, sehr wenige ausgenommen, Musik zu liefern, die auch als Musik wirklich interessire und nicht bloss trockne Declamation liefere: das ist schwer, weil diese Gedichte und unsere neuere Musik eigentlich nach entgegengesetzten Polen hinsteuern. Hr. v. S. hat mit Einsicht und unverkennbarem Fleisse seine Musik den Gedichten im Ganzen und Einzelnen nahe angepasst, und doch auch eine Musik geliefert, die als Musik nicht ohne Interesse und zuweilen von wahrhaft schöner Wirkung ist. Man vergleiche z. B. No. 1., besonders S. 3. die Schlussstrophe in Moll; No. 3. S. 6. Edone. Wir zweifeln nicht, dass hiermit, wie mit nicht Wenigem in der Folge, selbst Kl. zufrieden gewesen wäre; und das will viel sagen, denn er war über die Musik zu seinen Gedichten überaus schwierig und krittlich bis zur Pedanterey. Auch die Wahl der Gedichte ist mit Einsicht getroffen; selbst das zeugt dafür, dass nur kurze ausgehoben sind, weil bey längeren, also behandelt, Monotonie kaum zu vermeiden seyn würde. So können wir diese Sammlung Verehrern Kl.'s, die seine Oden nicht bloss lesen, sondern auch singen wollen, aus Ueberzeugung empfehlen, und brauchen Kleinigkeiten — wie, dass die Melodie, das Rosenband, S. 10., zu nahe an eine weit frühere, von Reichardt oder Zelter erinnert; dass bey aller Genauigkeit in der rhetorischen Declamation, die musikalische hin und wieder noch nachgebessert werden könnte, z. B. S. 12, wo der „Mond“ durch den Sprung einer Quinte in der Melodie zu sehr hervorgehoben wird — wir brauchen, sagen wir, dergleichen Kleinigkeiten nicht aufzustechen. Stich und Papier sind gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. **№ V.** 1826.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Musik für das Pianoforte allein.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: La neige (der Schnee) . . . . . Thlr. — 6
Beethoven, L. v., Op. 21. Symphonie en C, arrangée par Hummel . . . . .
Cramer, J. B., Op. 65. Introd. et Air anglois en Rondo . . . . . — 12
— Op. 66. Introd. et Rondo . . . . . — 9
— Pauvre Madelon. Air français avec Variat. — 10½
— Qu'en penses Vous? 15me Divert. in F. . — 9
— Marche suivie de Variat. sur l'air anglois: Voulez Vous venir au bosquet? . . . . . — 12
Ebers, Ch. F., Op. 62. 6 Polonoises . . . . . — 15
Gelinek, Abbé, Potpourri tiré d'airs du Barbier de Séville, la Gazza ladra et Ricciardo. No. 7 — 12
Herz, H., Op. 14. Rondo brillant . . . . . — 12
Hörger, G., Op. 11. Potpourri sur des thèmes de l'Opéra: Der Freyschütz . . . . . — 18
Hummel, J. N., Collection de Walzes connues sous le titre: Schlittage-Walzer . . . . . — 12
— Dieselben einzeln: 6 Hefte, jedes . . . . . — 4
Hünten, Fr., Op. 20. Rondo brillant composé sur le choeur favori de l'Opéra: il Crociato in Egitto, de Meyerbeer . . . . . — 12
— P. E., Op. 9. Variations sur une Walze de l'Opéra: Preziosa . . . . . — 9
Kalkbrenner, Fr., Op. 52. Rondo avec introd. — 9
— Op. 64. 13me Fant. et Variations sur un thème ecossois . . . . . — 12
— Op. 55. Polon. brillante en Rondo . . . . . — 9
— - 65. Rondo in A . . . . . — 9
— - 67. Rondo villageois . . . . . — 12
— - 68. Effusio musica ou grande Fantaisie 1 —
— - 69. Impromptu sur un air favori Irlandois — 15
— - 74. Esquisse musicale . . . . . — 12
— - 75. Le tribut à la mode. Deux airs favoris de Rossini avec Variations . . . . . — 10½
— Op. 76. La ricordanza. Fant. tirée de l'Opéra: le Maçon, de D. F. E. Auber . . . . . — 10½
— Les charmes de la Walze. 3 Walzes . . . . . — 7½
— Capriccio sur un air de Bishop . . . . . — 9
— La Guirlande d'amour. Air varié . . . . . — 12
— Fantaisie et Variat. sur l'air: Robin Adair — 15
Kalkbrenner, Fr., Etudes, ou 24 Exercices dans les tons majeurs et mineurs. Partie 1 et 2 à 1 —
Kulenkamp, G. C., Op. 19. Rondo précédé d'une introduction . . . . . — 12
Latour, T., Introd. et Walze avec Variations . . — 12
Marschner, H., Op. 32. Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Euryanthe, de C. M. de Weber — 18
Mayseder, J., Op. 20. Var. sur un air du ballet: Nina, arrangée par F. Ries . . . . . — 9
Moscheles, J., Le forgeron harmonieux. Air de Händel avec Variations . . . . . — 12
— Variat. sur la cavatine favor. de l'Opera: Trajano. „Tu sei il mio dolce amore . . . — 12
— Nocturne favori de F. Pär, arr. en Rondo — 9
Pleyel, Ign., Fantaisie sur des airs de l'Opera: Zelmira . . . . . — 12
Potter, C., Op. 9. 3me Toccata . . . . . — 9
— Potpourri sur des airs de Rossini. No. 1 et 2 à — 15
Reissiger, C. G., Op. 30. Rondo brill. en forme d'une Walze . . . . . — 12
— Op. 31. Rondo alla Polacca . . . . . — 12
— - 36. Grand Rondo brill. alla Polacca . . — 18
Ries, F., Op. 127. No. 1. 7me Ballade ecossoise en Rondo . . . . . — 12
— Op. 134. No. 1. 12me Fantaisie sur des thèmes de Sémiramis . . . . . — 15
Rossini, G., 5 Mélanges d'airs tirés d'Opéras de Rossini et arrangés pour le Pianoforte par Cam. Pleyel. 5 Livraisons . . . . . à — 12
Wassermann, H. J., Op. 11. 5 Walzes et un Cotillon . . . . . — 9

Musik für die Orgel.

Rink, Ch. H., Op. 72. 12 fugirte Orgelstücke für Geübtere. 25stes Werk der Orgelstücke . . . 1 6
— Op. 77. 6 Choräle mit zwey- drey- und vierstimmigen Veränderungen, für angehende Orgelspieler; zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste, wie auch überhaupt zum Studium im Orgelspielen. 27stes Werk der Orgelstücke . . . . . 1 —

Musik für die Guitare.

Carulli, F., Op. 79. Le véritable Potpourri pour Guitare seule . . . . . — 9
— Op. 188. 9 Divert. faciles p. Guitare seule — 15
— - 194. 3 Airs connus. av. Var. faciles d° — 15
— - 228. Fantaisie sur une romance de l'Opéra: la Neige (der Schnee) p. Guit. seule — 9

Fossa, F. de, Op. 1. La Tirolienne avec Variat. brillantes pour Guitare seule . . . . — 7½
Gaude, T., Op. 50. Sérénade pour 2 Guitares . . — 12
— 51. d° d° — 12
Hünten, P. E., Op. 7. Variat. sur le choeur de chasse de l'Opera: Der Freyschütz pour Guitare seule . . . . — 6
— Op. 8. Sérénade p. Guit. et Flûte (ou Violon) — 7½
Kreutzer, J., 6 Var. sur le thême: Kind, willst du ruhig schlafen pour Guitare seule . . — 6
— 6 Var. sur un air tirolien d° — 6
Paulian, E., Op. 4. Thême varié d° — 4½
Sor, F., Op. 1. 6 Divertissemens d° — 7½
— Op. 2. d° d° — 7½
— - 3. Thême varié suivi d'un Menuet d° — 6
— - 4. 2me Fantaisie d° d° — 6
— - 5. 6 petites pièces très faciles d° — 7½
— - 6. 12 Etudes d° — 15
— - 7. Fantaisie avec Variations en C d° — 7½
— - 8. 6 Divertissemens d° — 6
— - 9. Introd. et Var. sur un thême de Mozart pour Guitare seule . . . . — 6
— Op. 10. 3me Fant. av. Var. in F p. Guit. seule — 7½
— - 11. 2 thêmes variés suivis de 12 Menuets d° — 15
— - 12. 4me Fantaisie avec Variat. en C d° — 7½
— - 14. Grand Solo en D d° — 9
— - 15. Sonate en C d° — 4½
— - 17. 6 Walzes. Liv. 1 d° — 7½
— - 18. 6 d° Liv. 2 d° — 7½
— - 19. 6 Airs choisis de l'Opéra: la Flûte mag. de Mozart pour Guitare seule . . . . — 6
— Op. 20. Introd. et thême varié in A pour Guitare seule . . . . — 9
— 5me Fant. av. Var. in G pour Guit. seule — 12
— Les folies d'Espagne avec Variat. et 1 Menuet pour Guitare seule . . . . — 4½
— Marche tirée du ballet de Cendrillon pour Guitare seule . . . . — 4½
— Thème varié in C pour Guitare seule . . . — 4½

Oratorien und Cantaten im Klavierauszuge und den besonders gedruckten Chorstimmen.

Bach, C. Ph. E., Motette: Gott, deine Güte reicht so weit etc. für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Orgel- oder Klavierbegleitung. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen . . . — 12
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein . . . . — 6
Gluck, C. de, De profundis, für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Orchesterbegl. Op. posth. Partitur mit untergelegtem Klavierauszug, nebst den einzelnen Singstimmen . . — 18
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein . . . . — 6
Haydn, J., Motetto: Insanae et vanae curae (Des Staubes eitle Sorgen), für 4 Singstimmen mit Klavierbegleitung. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen . . . . — 15
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein . . . . — 6

Mozart, W. A., Cantate No. 9. Ewiger, erbarme dich etc. für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Chor. Klavierauszug allein . . . . 1 —
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein . . . . — 13½
— Misericordias Domini à 4 voci, latein. und deutscher Text. Klavierauszug nebt den einzelnen Singstimmen . . . . — 21
— Hierzu die 4 Singstimmen allein . . . . — 6
— Missa pro defunctis. Requiem, für 4 Singst. latein. und deutsch. Klavierauszug 1 21
— Hierzu die 4 Singstimmen allein 1 7½
Rink, Ch. H., Op. 71. Gebet für die Verstorbenen, für 4 Singstimmen. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen . . . . — 15
— Hierzu die 4 Singstimmen allein . . . . — 6
Schneider, Fr., Die Sündfluth, Oratorium in 3 Abtheilungen von H. v. Groote. Vollständiger Klavierauszug, vom Verf. eingerichtet 4 12
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein 2 4½

Einzelne Chorstimmen zu Oratorien.

Beethoven, L. van, Op. 85. Die 4 Chorstimmen zu Christus am Oehlberg . . . . — 18
— Op. 86. Die 4 Chorstimmen zu 2 Hymnen — 18
Haydn, J., Die 4 Chorstimmen zur Schöpfung . . 1 1½
Händel, G. F., Die 4 Chorstimmen zum Messias
— Die 4 Chorstimmen zum Alexandersfest oder: Die Gewalt der Musik . . . . 1 —
Romberg, A., Op. 25. Die 4 Chorstimmen zum Lied von der Glocke . . . . — 19½

Arien und Gesänge mit Begleitung.

Fesca, F. E., Op. 30. 6 Lieder mit Pianoforte — 9
— Op. 32. 5 Lieder mit Pianoforte . . . . . . — 12
— Der Catharr, scherzhaftes Lied von J. F. Castelli, mit Pianoforte . . . . — 9
— Op. 33. Scena italiana per voce di Soprano, coll' Orchestro. Mit untergelegtem deutschem Texte. No. 17. der Arien zum Gebrauche für Concerte 1 3
— Op. 33. Dies: mit Pianofortebegl. allein . . — 9
— Aria: „Ihr erhab'nen Himmelsmächte" für Sopranstimme mit Orchester (in die Oper Omar und Leila eingelegt.) No. 16. der Gesangst. mit Orchester . . . . 1 —
— Dies: im Klavierauszuge . . . . — 4½
Voigt, E., 4 Gesänge aus den Griechenliedern von H. Stieglitz, mit Begleitung des Pianoforte — 9

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Fesca, F. E., Op. 31. Scherzhaftes Tafellied von J. H. Voss, für 4 Männerst. (2 Ten. 2 Bässe.) — 9
— Op. 35. 6 Tafel- und Trinklieder von Wilh. Müller, für 4 Männerst. (2 Ten. 2 Bässe.) 1 6
Gail, Mad., La barcarole Vénitienne: Il Pescator dell' onda, Fidelin, dreystimmig mit Klavier oder Guitarre (oder vierstimmig ohne Begl.) — 9
Pillwitz, Fr. Op. 9. 6 Gesänge für 4 Männerst. 1 —
Schneider, F., Op. 53. 6 Gesänge für 4 Männerst. (der Liedertafel in Cöln gewidmet) . . 1 —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. №. 14. 1826.

Allgemein fassliche Darstellung des Vorganges, durch welchen Saiten und Pfeifen dazu gebracht werden, einfache Töne und Flageolettöne hervorzubringen etc.

von Ernst Heinr. und Wilh. Weber.

(Beschluss.)

§. 10.

Luftwellen oder fortschreitende Schwingung in der Luft.

Wenn eine tönende Stimmgabel, indem sich ihre Zinken von einander entfernen, die Luft schlägt, wird die vor den Zinken unmittelbar befindliche Luft, die nicht schnell genug ausweichen kann, zusammengedrückt und dadurch verdichtet. Diese verdichtete Luft, welche wegen ihrer Elasticität das Bestreben hat, sich wieder auszudehnen, drückt auf die sie umgebende Luft und verdichtet auch sie, diese verdichtet wieder die vor ihr gelegene, und so schreitet die Verdichtung durch die Luft fort und erhält den Namen einer verdichtenden Welle, während die Luftstellen, welche vorher verdichtet worden waren, ihre natürliche Dichtigkeit wieder annehmen. Wenn eine tönende Stimmgabel, indem sich ihre Zinken einander nähern, auf die sie äusserlich umgebende Luft wirket, so strebt dieselbe den Raum, den die Zinken bey ihrer Bewegung verlassen, zu erfüllen, dadurch wird sie verdünnt; und da aus demselben Grunde die die verdünnte Luft umgebende dichtere Luft in den Raum der verdünnten, um sich in's Gleichgewicht zu setzen, hineinstürzt, so geräth sie selbst auch in eine Verdünnung, und stellt in jener die natürliche Dichtigkeit her, und auf diese Weise entfernt sich die Stelle, wo die Luft verdünnt ist, immer mehr von der Stimmgabel, und erhält den Namen einer verdünnenden Welle.

Vergleicht man die Luftwellen mit den Wellen eines Seiles, so bemerkt man:

1) dass diese in einer Beugung nach oben oder unten bestehen, die Luftwellen dagegen nur in einer Verdichtung oder Verdünnung bestehen, so dass die Wellenberge mit den verdichtenden, die Wellenthäler mit den verdünnenden Wellen verglichen werden können, die man daher auch wohl mit dem Ausdrucke + und — Wellen bezeichnen kann;

2) dass zwar sowohl die Theilchen der Seile als die der Luft sich bewegen, während eine Welle durch sie hindurchgeht, dass aber die Lufttheilchen sich dabey fast in derselben Richtung hin- und herbewegen, in der die Welle fortschreitet; die Theilchen der Seile dagegen eine Bewegung in einer Richtung, die auf der Bahn der Welle senkrecht ist, sich bewegen.

3) Eben so wie die Wellen des Seiles Ausbeugungen sind, die in ihrer Mitte am höchsten sind, und an ihren beyden Enden durch die Linie gehen, in der das Seil hängt, wenn es in Ruhe ist, eben so sind die Luftwellen verdichtete oder verdünnte Stellen der Luft, die in ihrer Mitte am stärksten verdichtet oder verdünnt sind, an ihren Grenzen aber die Dichtigkeit haben, die der Luft im ruhigen Zustande zukommt.

4) Gerade so wie es Wellen am Seile giebt, die, wenn sie nach der pag. 192 Zeile 5 angeführten Methode erregt worden sind, nach den zwey Enden des Seiles fortschreiten, aber auch durch Ausbeugen und gleichzeitiges Stossen des Seiles Wellen erregt werden können, welche nur nach einem Ende des Seiles fortschreiten, eben so ist gedenkbar, dass bey einer Erregungsart die Luftwellen nach allen Seiten, bey einer andern nur nach gewissen Seiten fortschritten. Denkt man, dass die durch senkrechte Strichelchen angedeuteten Lufttheilchen einer Röhre

sich in der ihnen im Zustande der Ruhe zukommenden Dichtigkeit befinden, mit Ausnahme einiger derselben, z. B. *e* und *d* Fig. X. welche doppelt so dicht wären als im natürlichen Zustande, so würden beyde sich von einander zu entfernen streben, *d* nach *a* zu, *e* nach *i* zu, und es würde nach *a* sowohl als nach *i* eine verdichtende Welle gehen, wie auch der darüber gesetzte zweyspitzige Pfeil anzeigt. Giebt man dagegen den Theilchen *d e* Fig. XI. eine gewisse Geschwindigkeit nach *a* zu, ohne dass ihre Dichtigkeit von der Dichtigkeit der übrigen Luft verschieden ist, so werden sie gleichfalls einen Stoss, der nach beyden Enden der Röhre fortschreitet, hervorbringen, so aber, dass der nach *a* zu fortschreitende ein verdichtender, der nach *i* zu fortgepflanzte ein verdünnender Stoss ist.

Verbindet man dagegen beyde betrachtete Fälle untereinander und denkt sich *d e* Fig. XII. verdichtet und legt ihnen zugleich eine Bewegung nach einer und derselben Richtung, z. B. nach *a* zu, bey, die eben so gross ist als die Bewegung, die den Theilchen vermöge ihrer Verdichtung mitgetheilt wird, so muss *e* nothwendig ruhen, denn es wird vermöge seiner grössern Dichtigkeit mit einer eben so grossen Kraft nach *i* getrieben, als mit welcher es durch die ihm gegebene Geschwindigkeit sich nach *a* bewegen will; *d* würde sich dagegen mit einer doppelten Kraft (mit der seiner Geschwindigkeit und der seiner durch Verdichtung aus dem Gleichgewichte gebrachten Elasticität) nach *a* zu bewegen; *e* würde folglich ruhen, *d* dagegen sich *c* so lange nähern, bis es ihm so viel von seiner Geschwindigkeit mitgetheilt hätte, dass die Geschwindigkeit von *c* und *d* gleich gross wäre, und zwar halb so gross, als die, welche *d* vorher allein besass. Mit dem Drucke, den *d* auf *c* hierbey ausübt, würde in gleichem Maasse der von der in *d* und *c* vergrösserten Dichtigkeit abhängende Druck gewachsen und daher in eben dem Maasse in *d* und *c* das Bestreben, sich von einander zu entfernen, gewachsen seyn, wobey dann in *d* dieselben Umstände eintreten würden, welche *e* zu ruhen zwangen; *d* würde demnach ruhen müssen, *c* dagegen sich mit der Geschwindigkeit, welche ihm von *d* mitgetheilt wurde, und mit der, die ihm das Bestreben, sich von *d* wegen zu grosser Dichtigkeit zu entfernen, mittheilt, d. h. mit der nämlichen Geschwindigkeit nach *b* zu bewegen, mit der sich im vorhergehenden Zeitraume *d* nach *c* zu bewegt u. s. w. so wie der Fortgang der verdichtenden Welle nach *a* zu durch vier Reihen Striche dargestellt ist. Aus demselben Grunde findet das Fortschreiten einer verdünnenden Welle nach einer Seite statt, wie Fig. XIII. zeigt, wo *d e* verdünnt ist und zugleich eine eben so grosse Geschwindigkeit nach *i* zu mitgetheilt erhalten hat als die ist, mit welcher sich *d* und *e* einander zu nähern streben.

§. 11.

Zurückprallen der Luftwellen am offenen und verschlossenen Ende einer Röhre.

Um nun einzusehen, wie eine Wellenbewegung in der eine Röhre erfüllenden Luft zur Entstehung einer stehenden Schwingung mit einem oder mehreren Schwingungsknoten Veranlassung geben kann, muss man die Gesetze der Zurückwerfung der Luftwellen kennen, namentlich aber folgendes:

Wenn eine in einer Röhre fortschreitende Luftwelle an das offene oder verschlossene Ende der Röhre kommt, so wird sie zurückgeworfen, jedoch mit dem Unterschiede, dass sie, wenn sie am verschlossenen Ende zurückprallt, ihre Eigenschaft als verdichtende oder verdünnende Welle behält, wenn sie am offenen Ende abprallt, die entgegengesetzte Eigenschaft annimmt, d. h. sich in eine verdünnende Welle verwandelt, wenn sie als eine verdichtende anprallte, und umgekehrt sich in eine verdichtende Welle verwandelt, wenn sie als eine verdünnende anprallte. Nur für diese Verwandlung der Luftwellen bey ihrem Anprallen an einem offenen Ende muss eine Erläuterung beygefügt werden, da es scheinen könnte, als ob das offene Ende einer Röhre die Welle frey hinauslassen müsste, ohne sie zurückzuwerfen.

Wenn innerhalb einer Röhre die vorwärts gestossenen Lufttheilchen die vor ihnen liegenden stossen, so entsteht zwischen den stossenden und gestossenen eine Verdichtung, weil nämlich die gestossenen nicht schnell genug ausweichen können, indem sie am Ausweichen durch die vor ihnen liegende Luft, die ihnen widersteht, in einem gewissen Grade gehindert werden, und ausserdem noch durch die feste Wand der Röhre eingeschränkt werden, so dass sie nicht einmal nach allen Richtungen, sondern nur nach einer, nämlich nach vorn, ausweichen können. Man setze nun einmal den Fall,

es könne eine Röhre mit Luft erfüllt seyn, ungeachtet vor ihrem offenen Ende gar keine Luft wäre, so würden die Lufttheilchen, welche dicht am offenen Ende lägen, bey dem geringsten Stoss, den sie erführen, ohne allen Widerstand zur Röhre heraus ausweichen können, so dass folglich daselbst zwischen den stossenden und gestossenen Theilchen keine Verdichtung entstehen könnte. Unter diesen Umständen träte also der Fig. XI. abgebildete Fall, wo zwey Theilchen *e d* eine Geschwindigkeit nach *a* zu haben, ohne verdichtet zu seyn, ein, d. h. es würde Fig. XIV. *a*, welches leichter ausweichen könnte als *b*, sich von *b* entfernen, dann *b* durch die zwischen *a* und *b* entstehende Verdünnung nach sich ziehen, und dadurch *b* von *c* entfernen, wodurch dann wieder *c* durch die zwischen *b* und *c* entstehende Verdünnung nachgezogen werden würde und so fort, so dass also durch das Anprallen einer verdichtenden Welle am offenen Ende eine verdünnende Welle entstünde, die von *a* nach *i* zurückliefe. Dieses ist nun in einem gewissen Grade wirklich der Fall, auch wenn vor dem offenen Ende der Röhre Luft ist. Denn da die Theilchen am offenen Ende nicht mehr durch die Wände der Röhre eingeschränkt werden, so können sie alle vor, über und unter ihnen und die seitwärts liegenden Lufttheilchen stossen, und diese können um so leichter ausweichen, weil sie wieder alle rings um sie herumliegenden Lufttheilchen stossen können. Da nun also die Lufttheilchen am offenen Ende einer Röhre bey jedem Stosse leicht in eine geschwindere Bewegung, nicht leicht aber in eine so beträchtliche Verdichtung versetzt werden, als die Lufttheilchen innerhalb der Röhre, so muss beym Anprallen einer verdichtenden Welle an das offene Ende eine verdünnende zurückgeworfen werden, die aber nicht ganz so stark ist als die anprallende verdichtende war, sondern nur der grössern Geschwindigkeit und geringern Verdichtung entspricht, in welche die Lufttheilchen am offenen Ende der Röhre, im Vergleich zu den in der Röhre versetzt werden. Die am offenen Ende anprallende verdichtende Welle theilt sich daher in zwey Wellen; die eine schreitet durch die äussere Luft fernerhin als verdichtende Welle fort, die andere geht als verdünnende in die Röhre zurück; beyde zusammengenommen haben so viel Kraft als die verdichtende allein hatte.

Wenn eine verdünnende Welle an dem offenen Ende einer Röhre anprallt, muss sie als verdichtende Welle zurückgeworfen werden; denn beym Anlangen derselben entsteht zwischen den am offenen Ende liegenden Lufttheilchen eine geringere Verdünnung als zwischen den im Innern der Röhre liegenden vorher Statt fand, weil die äussere Luft sogleich von allen Seiten her und ohne zurückgehalten zu werden, sich in den verdünnten Raum hineinstürzt, und dabey eine beschleunigte Bewegung nach dem Innern der Röhre zu erhält.

§. 12.

Bezeichnungsart, um den Zustand der in Wellenbewegung befindlichen Luft anschaulich zu machen.

Um nun den Erfolg bey der Begegnung von Wellen in Röhren anschaulich zu machen, wählten wir folgende Bezeichnungsart:

Tafel II. *A* drückt die Grösse der Verdichtung der Luft in jedem Querschnitte einer Welle durch die senkrechte Entfernung zweyer Bogenlinien aus, welche durch senkrechte Striche verbunden sind. Wo diese senkrechten Linien am längsten sind, wie in *b c*, ist die Verdichtung der Luft am grössten; wo sie kleiner werden, nimmt die Verdichtung in eben dem Verhältnisse ab; wo sich die Bogenlinien berühren, wie in *a* und *b*, ist gar keine Verdichtung.

B und *C* bedeuten dasselbe, nur ist in *B* die Verdichtung noch einmal so gross, in *C* zweymal so gross.

D E F drückt eben so durch die senkrechte Entfernung der punctirten Bogenlinien die Verdünnung aus. Kommen daher diese Bogenlinien allein vor, ohne mit den Bogenlinien, die die Geschwindigkeit anzeigen, verbunden zu seyn, so bedeutet das, dass in dem bezeichneten Querschnitte der Röhre Verdünnung oder Verdichtung Statt findet, ohne eine Bewegung und Geschwindigkeit der einzelnen Lufttheilchen.

G H I, die senkrechte Entfernung zweyer Bogenlinien, die nicht durch senkrechte Striche verbunden sind, zeigt die Geschwindigkeit an, mit welcher sich die in einem bezeichneten Querschnitte der Röhre enthaltenen einzelnen Lufttheilchen nach irgend einer Richtung bewegen.

K, dieser grosse mit einem Striche gezeichnete Pfeil, der über die Röhre gezeichnet wird, in der eine Luftwelle sich befindet, bedeutet die Richtung, in der eine verdichtende Welle fortgeht.

L, dieser punctirt gezeichnete Pfeil, zeigt dasselbe bey einer verdünnenden Welle an. An diesen Pfeilen kann man also auch schon erkennen, ob in der Röhre, über welche diese Pfeile gesetzt werden, eine verdünnende oder eine verdichtende Welle sich befindet, oder ob mehrere zugleich vorhanden sind.

M N O, diese Pfeilspitzen, die in die Röhre hineingezeichnet werden, zeigen die Richtung an, in der sich die einzelnen Lufttheilchen in der Röhre bewegen. Aus der Zahl dieser Pfeilspitzen erkennt man auch im allgemeinen die Grösse der Geschwindigkeit der Bewegung der einzelnen Lufttheilchen an der bezeichneten Stelle.

P eine Röhre mit zwey offenen Enden.

Q eine Röhre mit einem verschlossenen und einem offenen Ende.

R. Die Zeichen *A G* und *M* zusammengesetzt, bedeuten, weil die Bogenlinien, die die Geschwindigkeit der Lufttheilchen, und die, welche die Verdichtung ausdrücken, dicht an einander liegen, dass die Grösse der bewegenden Kraft, die aus der Dichtigkeit der Luft entspringt, in allen Puncten gerade so gross als die ist, welche aus der Geschwindigkeit der bewegten Lufttheilchen entsteht.

S. Die Zeichen *C G M* vereinigt. Dichtigkeit dreyfach, Geschwindigkeit einfach.

T. Die Zeichen *D G M* vereinigt. Einfache Verdünnung, gleichgrosse Geschwindigkeit.

U. Die Zeichen *F G M* vereinigt. Verdünnung dreyfach, Geschwindigkeit der Lufttheilchen einfach.

V. Die Zeichen *I A O* vereinigt. Geschwindigkeit dreyfach, Verdichtung einfach.

§. 15.

Ueber das Zustandekommen der stehenden Schwingung in Röhren, die an ihrem einen Ende verschlossen sind, wenn sich zwey Schwingungsknoten bilden.

Wenn man, wie Savart zuerst bemerkt hat, eine tönende Stimmgabel vor eine solche Röhre hält, die vermöge ihrer Länge als Pfeife fast denselben Ton (als Grundton oder als Flageoletton) giebt als die Stimmgabel, so fängt die Luft der Röhre selbst an zu tönen, indem sie entweder in eine einfache oder durch Schwingungsknoten abgetheilte stehende Schwingung geräth.

Damit die Luft einer an ihrem einen Ende verschlossenen Röhre Fig. XVI. in diejenige stehende Schwingung gerathe, bey der sich zwey Schwingungsknoten Fig. XVI. bilden, müssen in gleichen Zeiträumen verdichtende und verdünnende Wellen erregt werden, von denen jede $\frac{2}{5}$ der Länge der Röhre einnimmt. Die Röhre XVII. denke man sich in 5 gleiche Theile, jeden Theil gleich einer halben Welle, getheilt. Die Zinken der Stimmgabel mögen, indem sie vor dass offene Ende der Röhre gehalten werden, möglichst an einander gedrückt seyn, und nun los gelassen sich wieder von einander entfernen. Wenn sie nun bey 1, in ihre gerade Lage gekommen sind, so hat die der Oeffnung der Röhre zugewendete Zinke die Luft vor sich her gestossen und verdichtet. Es hat sich daher in 1, eine halbe verdichtende Welle gebildet, die vermöge der Geschwindigkeit mit der sich Stösse durch die Luft fortpflanzen das erste Fünftel der Röhre einnimmt. Die in diesem Momente zuletzt gestossenen Lufttheilchen haben die grösste Geschwindigkeit und Verdichtung erhalten, weil zu Ende dieses Zeitmomentes die Stimmgabel die geschwindeste Bewegung hatte. In einem zweyten gleichgrossen Zeitraume haben sich die zwey Zinken der Stimmgabel möglichst weit von einander entfernt, und dabey die zweyte Hälfte der verdichtenden Welle erregt, so dass nun, weil auch die erste Hälfte um $\frac{1}{5}$ fortgeschritten ist, eine ganze verdichtende Welle entstanden ist, welche $\frac{2}{5}$ der Länge der Röhre einnimmt; der über die Röhre gesetzte Pfeil zeigt die Richtung der verdichtenden Welle an, die Pfeilspitze in der Welle selbst die Richtung, in der sich die Lufttheilchen der Welle bewegen, die äusseren Bogenlinien die Geschwindigkeit der bewegten Lufttheilchen, die inneren durch senkrechte Striche verbundenen Bogenlinien die Dichtigkeit. Weil die Stimmgabel am Ende dieses Zeitraums an die Grenze ihrer Schwingung gekommen war, wo sie stille steht um dann zurückzuschwingen, so haben auch die am Ende der Welle gelegenen Lufttheilchen keine Bewegung, und sind deswegen auch nicht verdichtet. Im dritten gleichgrossen Zeitraume, 3, hat die Stimmgabel wieder zurückgeschwungen, und hat, da sie von der Ruhe ab nach und nach beschleunigt worden ist, am Ende dieses Zeitraumes die grösste Geschwindigkeit erlangt. Sie hat dadurch die Hälfte einer verdünnenden Welle erregt. Die verdichtende Welle ist indessen mit der dem Schalle zukommenden Geschwindigkeit wieder um $\frac{1}{5}$ der Länge der Röhre bis zum 5ten Fünftel fortgeschritten. In einem vierten gleichgrossen Zeitraume, 4, haben sich die zwey Zinken der Stimmgabel einander möglichst genähert, und dabey die verdünnende Welle vollends ganz zum Vorschein

gebracht. Der punctirte Pfeil über der Röhre zeigt die Richtung an, in der die verdünnende Welle fortschreitet. Die Pfeilspitze in der Welle zeigt an, dass die Lufttheilchen in der verdünnenden Welle sich nach der Stimmgabel zu bewegen (d. h. wie immer in einer verdünnenden Welle in der entgegengesetzten Richtung als in der sich die Welle fortbewegt). Der Abstand der zwey äusseren gekrümmten Linien zeigt die Geschwingkeit an, mit der sich die Lufttheilchen nach der Stimmgabel zu bewegen. Die zwey punctirten gekrümmten Linien zeigen, dass die aus der Verdünnung entspringende Kraft überall in der Welle gleich gross ist der in der Geschwindigkeit der Lufttheilchen gelegenen Kraft. Im fünften Zeitraume, 5, ist die verdichtende Welle bis ans verschlossene Ende fortgeschritten, die verdünnende befindet sich im 2ten und 3ten Fünftel; im 1sten Fünftel hat die Stimmgabel eine halbe verdichtende Welle gebildet. Im sechsten Zeitraume, 6, ist die verdichtende Welle am verschlossenen Ende halb zurückgeworfen, das zurückgeworfene Stück ist verdichtend geblieben, und setzt daher die Lufttheilchen des 5ten Fünftels eben so stark in Bewegung, als diese durch die noch nicht zurückgeworfene Hälfte entgegengesetzt bewegt werden. Diese beyden entgegengesetzten Bewegungen heben sich auf. Die Luft ruht daher im 5ten Fünftel, wird aber dabey doppelt so sehr verdichtet als sie vorher in der noch nicht zurückgeworfenen verdichtenden Welle war. Der umgebogene Pfeil ausserhalb der Röhre deutet die halbe Zurückwerfung an. Die gekrümmten, durch senkrechte Striche verbundenen Linien im 5ten Fünftel deuten die doppelt so grosse Verdichtung der Luft an, und dass diese Verdichtung am Boden der Röhre am grössten ist. In der Welle ist keine Pfeilspitze, weil die Lufttheilchen ruhen. Im 3ten und 4ten Fünftel ist die verdünnende Welle, deren Lufttheilchen nach der Stimmgabel hinstreben, im 1sten und 2ten Fünftel ist eine ganze verdichtende Welle, deren Lufttheilchen von der Stimmgabel wegstreben.

Im 7ten Zeitraume, 7, fällt im 4ten und 5ten Fünftel die zurückgeworfene verdichtende und die weiter fortgeschrittene verdünnende Welle zusammen. Da die Lufttheilchen durch die verdichtende Welle in derselben Richtung vorwärts gestossen werden, als in welcher die Welle fortschreitet, und hingegen die Lufttheilchen der verdünnenden Welle auch nach der Stimmgabel hinstreben (weil immer die in einer verdünnenden Welle enthaltenen Lufttheilchen sich in der entgegengesetzten Richtung bewegen, als in welcher die verdünnende Welle selbst fortgeht), so verdoppelt sich während des Zusammenfallens dieser zwey Wellen die Geschwindigkeit, mit der die Lufttheilchen nach der Stimmgabel zu streben. Dieses ist durch den doppelt so grossen Abstand der zwey Bogenlinien und durch die zwey Pfeilspitzen in der Mitte der Welle angezeigt. Im 2ten und 3ten Fünftel ist eine verdichtende Welle, im 1sten Fünftel eine halbe verdünnende. Im 8ten Zeitraume, 8, fallen im 3ten und 4ten Fünftel zwey verdichtende Wellen zusammen. Jede bringt eine Bewegung der Lufttheilchen in der Richtung der Welle hervor, und diese Bewegungen, die sich entgegengesetzt sind, heben sich einander auf, daher ist im 3ten und 4ten Fünftel während dieses Moments gar keine Bewegung, aber die Luft ist daselbst doppelt so sehr verdichtet, als sie es in einer einfachen verdichtenden Welle ist. Im 5ten Fünftel ist eine verdünnende Welle halb zurückgeworfen, und da das zurückgeworfene Stück verdünnend geblieben ist, so hebt sich auch die Bewegung der Lufttheilchen auf, und die Luft wird hier noch einmal so sehr verdünnt als sie in einer einfachen verdünnenden Welle ist. Im 1sten und 2ten Fünftel ist eine ganze verdünnende Welle entstanden. Im 9ten Zeitraume, 9, begegnet im 2ten und 3ten Fünftel eine verdichtende Welle einer verdünnenden. Die Lufttheilchen in beyden bewegen sich nach der Stimmgabel zu, und erhalten daher eine doppelt so grosse Geschwindigkeit, während zugleich weder eine Verdichtung noch eine Verdünnung in ihnen statt findet. Auch im 4ten und 5ten Fünftel begegnet eine verdichtende Welle einer verdünnenden, und die Lufttheilchen in diesem Röhrenabschnitte sind daher weder verdichtet noch verdünnt, bewegen sich aber mit verdoppelter Geschwindigkeit von der Stimmgabel weg. Im 1sten Fünftel ist eine halbe verdichtende Welle hinzugekommen. Im 10ten Zeitraume, 10, heben sich alle Wellen hinsichtlich der Bewegung der Lufttheilchen auf. Denn im 1sten und 2ten Fünftel fallen zwey verdichtende, im 3ten und 4ten zwey verdünnende, im 5ten die beyden Hälften einer zurückgeworfenen verdichtenden zusammen. Wo die verdichtenden zusammen fallen, findet eine verdoppelte Verdichtung, wo die verdünnenden zusammen fallen, eine verdoppelte Verdünnung statt. Im 11ten Zeitraume, 11, ist eine verdichtende Welle am offenen Ende halb zurückgeworfen worden, und da eine am offenen Ende zurückgeworfene Welle die entgegengesetzten Eigenschaften annimmt, so hat sich das zurückgeworfene Stück der verdich-

tenden Welle in eine verdünnende verwandelt. Vermöge der Bewegung, die im 1sten Fünftel der noch nicht zurückgeworfene Theil der verdichtenden Welle hervorbringt, bewegen sich die Lufttheilchen nach der Stimmgabel zu, vermöge des zurückgeworfenen in eine verdünnende Welle verwandelten Stückes bewegen sie sich auch nach der Stimmgabel zu. Da nun zu gleicher Zeit durch die Stimmgabel eine halbe verdünnende Welle erregt worden ist, so bewegen sich die Lufttheilchen des 1sten Fünftels mit dreyfacher Geschwindigkeit nach dem offenen Ende, was die drey Pfeilspitzen ausdrücken. Die halb zurückgeworfene und halb noch nicht zurückgeworfene Welle heben sich einander hinsichtlich der Verdichtung und der Verdünnung auf; weil indessen durch die Bewegung der Stimmgabel eine neue halbe verdünnende Welle entstanden ist, findet sich die Luft im 1sten Fünftel doch etwas verdünnt, was durch die zwey punctirten Bogen ausgedrückt worden ist. Im 2ten und 3ten, 4ten und 5ten Fünftel fallen eine verdichtende und verdünnende Welle zusammen, so dass weder Verdichtung noch Verdünnung statt findet, sondern die Lufttheilchen im 2ten und 3ten Fünftel sich mit verdoppelter Geschwindigkeit den im 4ten und 5ten auch mit verdoppelter Geschwindigkeit bewegten entgegen laufen. Ungeachtet daher die Luft beyder Wellen zusammenschwingt, so ist doch im mittlern Puncte jetzt noch keine Verdichtung vorhanden, denn die Geschwindigkeit der Lufttheilchen ist ja an den einander zugekehrten Enden beyder Luftwellen 0. Im 12ten Zeitraume, 12, fallen in der ganzen Röhre verdichtende mit verdichteten, verdünnte mit verdünnenden Wellen zusammen, wodurch überall die Bewegung der schwingenden Lufttheilchen aufgehoben, ihre Verdichtung aber durch die zusammenfallenden verdichtenden Wellen, und die Verdünnung durch die zusammenfallenden verdünnenden Wellen verdoppelt wird. Nur im 1sten und 2ten Fünftel findet keine vollkommene Aufhebung der Bewegung der Lufttheilchen statt; weil zwey vorwärts schreitende Wellen nur einer rückwärts gehenden begegnen: denn durch die Bewegung der Stimmgabel ist zu der zurückgeworfenen verdünnenden Welle noch eine neue hinzugekommen, daher hat die im 1sten und 2ten Fünftel befindliche Luft zugleich noch die durch die Pfeilspitze und bogenförmigen Linien ausgedrückte Geschwindigkeit. Im 13ten Zeitraume fallen in der ganzen Röhre verdichtende Wellen mit verdünnenden zusammen, daher hebt die Verdichtung die Verdünnung im 4ten und 5ten Fünftel ganz, im 1sten bis 3ten zum Theil auf: denn im 2ten und 3ten fallen zwey verdünnende Wellen mit einer verdichtenden zusammen, im 1sten zwey verdichtende Stücken mit einem verdünnenden, daher bleibt in ersteren einige Verdünnung, im letzteren einige Verdichtung zurück. Ueberall summiret sich aber die Geschwindigkeit der durch diese Wellen bewegten Lufttheilchen: denn im 4ten und 5ten bewegen sich die Lufttheilchen mit verdoppelter Geschwindigkeit, im 2ten und 3ten mit verdreyfachter, im 1sten Fünftel auch mit verdreyfachter Geschwindigkeit.

So wiederholen sich denn auch in der Folge die schon erklärten Lagen, mit dem Unterschiede, dass die Kraft der Wellen durch die fortgesetzten Pulsationen der Stimmgabel immer mehr und mehr vergrössert wird, und in dieser Vergrösserung liegt es eben, dass die stehende Schwingung eines Körpers selbst heftiger werden kann, als die Pulsationen desjenigen Körpers, der ihn zu dieser Schwingung bestimmt. Man sieht auch hieraus, dass die Luft der Querschnitte der Röhre in Fig. XVI. bey dieser Wellenbewegung entweder vollkommen oder ziemlich vollkommen unbewegt bleibt; denn in ihnen begegnen nur verdichtende Wellen den in umgekehrter Richtung laufenden verdichtenden Wellen, oder verdünnende Wellen anderen in entgegengesetzter Richtung laufenden verdünnenden, deren bewegende Kräfte einander gegenseitig aufheben; dagegen sieht man auch, dass die bewegungslose Luft in diesen Querschnitten den höchsten Grad von Verdichtung und Verdünnung erleidet, z. B. in Fig. XVII. 10, 12, 14, 16, 18. Bey den fortschreitenden Wellen z. B. in Fig. XVII. 2, 3 und 4, war in denselben Puncten der Röhre an denselben Stellen, wo die Luft am heftigsten bewegt wurde, auch die grösste Verdichtung und Verdünnung; bey der durch Begegnung der Wellen entstehenden stehenden Schwingung aber wird die Luft an den Stellen abwechselnd am heftigsten bewegt, an welchen es nie weder zu einer Verdünnung noch Verdichtung kommt.

§. 14.

Stehende Schwingung in einer am einen Ende geschlossenen Röhre mit einem Schwingungsknoten.

Schwingt die vorgehaltene Stimmgabel so langsam, dass die dadurch erregte verdichtende oder verdünnende Welle zwey Drittel der Länge der

Röhre einnimmt, so entsteht eine stehende Schwingung, deren Schwingungsknoten nahe an dem offenen Ende an der Gränze zwischen dem ersten und zweyten Drittel der Röhre liegt. Fig. XVIII. zeigt die Röhre mit ihrem Schwingungsknoten. Fig. XIX. stellt in einer Reihe gleich langer auf einander folgender Zeiträume, in deren jedem eine verdichtende oder verdünnende Welle um die Hälfte ihrer Dicke fortschreitet, diesen Vorgang dar, und die Zeichen bedürfen keiner weitern Erklärung.

§. 15.

Entstehung einer stehenden Schwingung in einer an einem Ende geschlossenen Röhre, ohne Bildung eines Schwingungsknoten.

Fig. XX. stellt eine solche Röhre dar. Die vorgehaltene Stimmgabel muss so langsam schwingen, dass die dadurch erregten, verdichtenden oder verdünnenden Wellen noch einmal so gross sind als die Länge der Röhre. Fig. XXI. macht den Vorgang anschaulich, indem sie den Zustand der Luft in der Röhre an einer Reihe auf einander folgender gleich langer Zeiträume darstellt.

§. 16.

Entstehung der stehenden Schwingung in einer an beyden Enden offenen Röhre mit 1, 2, oder 3 Schwingungsknoten und Erläuterungen über den Einfluss der Schwingungsknoten auf die Höhe des Tones.

In einer an beyden Enden offenen Röhre kann nie eine stehende Schwingung ohne einen Schwingungsknoten entstehen; der tiefste Ton, den eine solche Röhre giebt, ist der, wo sie einen Schwingungsknoten hat, und dieser muss jedesmal in ihrer Mitte liegen, und kann daher nie (wie bey Röhren, die an ihrem einen Ende geschlossen sind) im einen Drittel sich befinden. Der Grund hiervon lässt sich leicht erkennen. Er liegt darin, dass dieselbe Zurückwerfungsart der Welle, die bey einer am einen Ende verschlossenen Röhre nur am einen offenen Ende statt findet, hier an beyden Enden auf dieselbe Weise geschieht, vermöge deren nämlich die Welle bey der Zurückwerfung die umgekehrten Eigenschaften hinsichtlich ihrer Verdichtung und Verdünnung annimmt. Hier müssen daher die Schwingungsknoten von der Mitte nach beyden Seiten symmetrisch gelegen seyn, statt sie in einer am einen Ende verschlossenen Röhre stets unsymmetrisch liegen müssen.

Fig. XXIII. stellt den Vorgang für die Entstehung von einem einzigen Schwingungsknoten, Fig. XXV. für die von zwey, und Fig. XXVII. für die Entstehung von drey Schwingungsknoten dar.

Die Höhe des Tones einer Röhre hängt von der Zahl der Stösse ab, die die Röhre und die umgebende Luft von der in der Röhre schwingenden Luft in einer Secunde erhält. So oft nun eine in der Röhre hin und herlaufende Welle in einer Secunde ihre Breite durchläuft, so oft wird die Röhre und die umgebende Luft von der in der Röhre schwingenden Luft gestossen. Nun rücken alle Wellen (welche Breite sie auch haben mögen) in Luft von derselben Eigenschaft mit gleicher Geschwindigkeit fort. Folglich hängt daselbst die Zahl der Stösse nur von der Breite der Wellen ab. Durchliefe also die Welle Fig. XXIII. ihre Breite (d. h. die Länge der ganzen Röhre) in einer Secunde 200 mal, so würde die Welle Fig. XXV. ihre Breite (d. h. die halbe Länge der Röhre) in derselben Zeit 400 mal, und die Welle Fig. XXVII. die ihrige (d. h. den vierten Theil der Länge der Röhre) in eben der Zeit 600 mal durchlaufen. Eben so würde die Welle Fig. XVII. ihre Breite (d. h. $\frac{2}{5}$ der Länge der Röhre) in einer Secunde 500 mal, die Welle Fig. XIX. die ihrige (d. h. $\frac{2}{3}$ der Länge der Röhre) in derselben Zeit 300 mal, die Welle Fig. XXI. ihre Breite (d. h. die doppelte Länge der Röhre) nur 100 mal durchlaufen. Dem gemäss müssen sich auch die Töne zu einander verhalten, so dass wenn die Röhre

Fig. XXIII. Gis giebt,
- XXV. gis - (gleich der höhern Octave von Gis)
- XXVII. $\overline{\text{dis}}$ giebt (gleich der Quinte der nächst höhern Octave von Gis)
und - XVII. $\overline{\text{c}}$ giebt (gleich der grossen Terz der nächst höhern Octave von Gis)
- XIX. dis giebt (gleich der Quinte von Gis)
- XXI. Contra Gis giebt (gleich der tiefern Octave von Gis.).

Die Schwingungszahlen der in der mit 2 offenen Enden zum Vorschein kommenden Röhre verhalten sich also wie 2 (Fig. XXIII, ein Schwingungsknoten)
- 4 (- XXV, zwey Schwingungsknoten)
- 6 (- XXVII, drey Schwingungsknoten)

während in der Röhre mit einem offenen und einem verschlossenen Ende sich die Schwingungszahlen der entstehenden Töne verhalten
wie 1 (Fig. XXI, ohne Schwingungsknoten)
- 3 - XIX, ein Schwingungsknoten)
- 5 - XVII, zwey Schwingungsknoten.).

§. 17.

Ueber den Zustand, in welchem sich der Luftstrom befindet, der die Luftsäule der Pfeifen selbst zu tönen veranlasst.

Hiermit ist aber noch nicht erklärt, warum in einer Röhre durch das Anblasen derselben Wellen von einer bestimmten Breite und zwar von einer solchen, dass sie 2, 1, $\frac{2}{3}$, $\frac{2}{5}$, $\frac{2}{7}$ etc. der Länge der Röhre ist, entstehen. Der Grund hiervon ist ein ähnlicher als der §. 9. bey den Seiten angegebene. In den angeführten Beyspielen lag der Grund in den vorgehaltnen, schneller oder langsamer schwingenden Stimmgabeln, von welchen wir voraussetzten, dass sie der Luft in der Röhre in einem solchen Takte Stösse ertheilten, dass die von jedem Stosse erregte Welle die für jeden Fall angegebene Breite habe. Bey einer Labialpfeife dringt der Luftstrom, der die Pfeife anbläst, durch eine enge Spalte hindurch, geräth dabey in Erzitterungen, und theilt durch diese Erzitterungen, indem er zum Ausschnitte der Pfeife hinaus dringt, der in der Pfeifenröhre enthaltenen ruhenden Luftsäule Stösse mit, die nach Savarts Beobachtungen auch in einem solchen Takte erfolgen, dass jeder Stoss eine Welle von der erforderlichen Breite veranlasst. Daher behauptet Savart, dass der durch die Spalte dringende Luftstrom (welcher für die in der Röhre schwingende Luftsäule das ist, was der streichende Violinbogen für eine schwingende Saite) schwach selbsttöne, und zwar denselben Ton gebe, welchen die Luftsäule der Pfeife. Allein eben so wenig als ein Violinbogen, (wie oben §. 9. gezeigt worden ist) indem er die Saite reibt, sie genau in dem Takte zu stossen braucht, in welchem die Saite hin und her schwingen soll, sondern vielmehr eine Saite zum Tönen bringen kann, während er selbst gar nicht tönt, eben so lässt sich nicht voraussetzen, dass, wenn man einen Schlüssel oder eine Flöte anbläst, der über die Oeffnung hinstreichende Luftstrom durch sein Vorbeystreichen in eine solche Erzitterung gesetzt werde, dass er die im Schlüssel und in der Flöte enthaltene Luftsäule in demselben Takte stiesse, in welchem die Luftsäule schwingt; denn es müsste dann der Blasende den Luftstrom so kunstvoll gegen den Rand der Oeffnung zu blasen verstehen, dass er auch ohne die Röhre jeden beliebigen Ton gäbe, wenn er an einem solchen Rande vorbeystriche. Vielmehr können auch Stösse, die in sehr ungleichen Zeiträumen auf einander folgen, eine stehende Schwingung in Röhren veranlassen, wie man am deutlichsten daraus sieht, dass die mit jedem Geräusch verbundenen Erzitterungen der Luft in einer Röhre denjenigen Ton erregen, der ihr ihrer Länge nach zukommt. Diess erklärt sich dadurch, dass der erste Stoss des vorbeystreichenden Luftstroms in der Röhre der Pfeife eine Welle erregt, die mit der ihr zukommenden Geschwindigkeit in der Röhre hin und herläuft, und so oft sie an die Oeffnung, an der der Luftstrom vorbeystreicht, zurückkommt, zur Oeffnung hinausstösst. Diese Rückstösse der Welle in der Röhre, die sich taktmässig wiederholen, bringen in dem Luftstrome selbst eine in demselben Tacte stossende Bewegung hervor, wodurch die Wellen in der Röhre regelmässig verstärkt werden. Die von diesen regelmässig wiederholten Stössen sehr verstärkten Wellen werden also fortdauern, während die von unregelmässigen Stössen herrührenden Wellen nicht verstärkt werden und daher verschwinden. Hieraus sieht man, dass es beym Anblasen der Pfeifen mit dem Munde allerdings auf die Weite der Mundspalte, auf die Geschwindigkeit des Luftstroms und auf die Richtung desselben gegen die Ränder der Oeffnung der Röhre mit ankomme, um den Ton in der Röhre voll und schön hervorzulocken, dass aber der vorbeystreichende Luftstrom keinesweges die Höhe des Tones in dem Grade bestimmen helfe, dass der Ton, wenn der Luftstrom nicht die günstigsten Verhältnisse zur Erregung des Tones mit sich führt, gar nicht zu Stande kommen könnte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. N°. 15. 1826.

RECENSION.

Exercices pour la Vocalisation, à l'usage du Conservatoire de Naples, comp. par D. G. Aprile, avec accomp. de Pianoforte de l'Auteur. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Aprile war zur Zeit seiner Blüthe (ungefähr von 1765 bis 1790) als einer der grössten Sopransänger (musico) unter allen, für Musik gebildeten Nationen Europa's berühmt; dann zog er sich von den Theatern zurück, wurde als Gesanglehrer beym Conservatorio in Neapel angestellt, zog treffliche Schüler und Schülerinnen und erreichte in diesem ansehnlichen Amte, in dieser nützlichen Thätigkeit, ein sehr hohes Alter, auch allgemeine Achtung, die er durch seine nicht gewöhnliche Bildung auch als Mensch, und durch angenehme, gesellige Vorzüge noch vermehrte. Seine hier neu gedruckten *Exercices* fanden ausgezeichneten Beyfall und wurden bald unter die, in Italien bey den meisten öffentlichen Gesangschulen, wie bey gründlichem Privatunterricht, feststehenden Werke für Unterricht und Selbstübung aufgenommen; und beydes ist in Italien da, wo es noch solche Schulen und solchen Unterricht giebt, auch gegenwärtig der Fall; und das von Rechtswegen. Denn wenn auch, seit der Rossini'schen Revolution im Gesange und in der Gesangsweise, der Sänger, welcher öffentlich glänzen will, mit dem, was ihn Aprile und mancher andere vorzügliche Meister jener Zeit lehrt, nicht mehr ausreicht: so ist doch so viel gewiss, dass er auf keinen bessern Grund fortbauen kann; dass er ohne einen solchen Grund nur zu einer auf überaus kurze Zeit schimmernden Sternschnuppe wird, und dass — was für uns die Hauptsache ist — wer nicht auf die gefahrvolle Bahn solches öffentlichen Hervortretens gedrängt wird, sondern sich für den Gesang ausbildet zu seiner und einer erwählten Umgebung Freude, und zu alle dem Guten und Schönen, wozu irgend ein wahrhaft ausgebildetes, wohlangewendetes Kunsttalent fähiger und geneigter macht — dass ein Solcher sich in keine bessere Gesangschule begeben kann, als in die der früheren Italiener, und auch, dass er für seinen Zweck mit dem, was er dort lernt, (lernt er es wirklich, d. h. bekömmt er es ganz und vollkommen in die Gewalt) sehr gut ausreicht, ja es dann, besitzt er Geist, Gefühl und Geschmack, noch nach allen den Richtungen hin verwenden kann, wohin er sich überhaupt richten soll, dem Virtuosen überlassend, was des Virtuosen ist. Freylich ist in den Figuren und Passagen, und nicht bloss in den halsbrechenden, den Virtuosen allein zu überlassenden, Vieles anders geworden; anders: wir sagen nicht besser und nicht schlimmer; denn das ist, wie jeder Putz, einzig Sache der Zeit, und wird und muss, wie diese selbst, sich immer ändern: (ist doch, was Figuren und Passagen anlangt, gar Manches in den schönen Solfeggien Righini's, Crescentini's, Danzi's und Gleichzeitiger schon nicht mehr in der Mode:) aber das hat — erstlich gar keinen nachtheiligen Einfluss, denn, wer jenes gut ausführen kann, kann auch diess Neueste gut ausführen; und zweytens, meist einen vortheilhaften, denn den Organen und ihrer natürlichen Construction, mithin auch ihrer naturgemässern und ihnen selbst wohlthätigern Ausbildung sind jene früheren Figuren und Passagen angemessener, als unsere jetzigen: das ist offenbar; jeder erfahrene Singmeister muss das wissen, jeder Componist, der den Gesang versteht, das zugeben, wenn er auch, um in der Mode zu bleiben, anders, und wie es im Grunde von Instrumenten hergenommen ist, schreibt.

Damit ist nun zugleich das Lob, die Empfehlung, und auch im Allgemeinen die Bestimmung dieser *Exercices* ausgesprochen; und wir haben nur

noch hinzuzusetzen, woraus letztere im Besondern hervorgeht. Bey dem Worte Vocalisation auf dem Titel werden wohl ohne unser Erinnern die Leser nicht an das denken, was unsere jetzigen Pädagogen vocalisiren nennen; es sind, kurz und gut, Uebungen im Solfeggiren, und zwar, wie in Italien gebräuchlich, ohne allen Text, zunächst am meisten auf den Vocal A zu üben. Deutsche Singmeister werden aber hoffentlich die anderen Vocale nicht vergessen; ja, wenn sie uns folgen wollen, auch Sylben, ganze Worte und kurze Phrasen, wie sie sich der Musik gut anpassen, aussuchen, um also in Abwechselung diese, wie ähnliche Stücke, üben zu lassen; denn der Italiener reicht, mit seinen scharfen, klingenden Vocalen, wohl aus, nicht nur für sie selbst, sondern auch dann für die angehängten Consonanten, und die deutliche, wohllautende Aussprache überhaupt: nicht aber wir Deutsche, mit unseren nicht so scharfen, nicht so klingenden Vocalen, und da wir an sie dann gar zu viel anzuhängen bekommen, was die deutliche, wohllautende Aussprache überhaupt so sehr erschwert und darum unter uns so selten macht. In dieser Hinsicht wird von deutschen Singmeistern, auch von sonst guten, noch bey weitem zu wenig, oder doch bey weitem zu wenig wahrhaft Zweckmässiges gethan. Wir können uns darum auch nicht enthalten, an zwey Werkchen zu erinnern, in deren erstem auf mancherley hieher Gehöriges sehr gegründet hingewiesen, und im zweyten die Sache selbst praktisch vor Augen gestellt ist; nämlich, auf *Häsers Bemerkungen über den Gesang*, die erst stückweise in diesen Blättern, dann zusammengedruckt erschienen sind, und auf das kleine, vor kurzem gedruckte Heftchen *Singübungen* von *Weinlig*.

Aprile nimmt seinen Schüler bey der Hand, wenn er die frühesten, eigentlichen Elementarübungen vollendet hat; denn obgleich die ersten Nummern höchst einfach, in den leichtesten Intervallen und auch für einen sehr mässigen Umfang von Tönen geschrieben sind: so setzen sie doch voraus: einen schon sichern, reinen, wohlklingenden Ton, den man nun abstufen lernen soll vom Schwachen zum Starken, vom Starken zum Schwachen. Von da führt Aprile den Schüler weiter und immer weiter, wie sich's gehört, bis seine Solfeggien zu schon tüchtigen Musikstücken der verschiedensten Gattung, der verschiedensten Tempo's, Ausdrucks- und Vortragsarten werden. Seine Fortschritte zirkelt er nicht allzugenau ab; wie überhaupt, und nicht bloss, in Musik, die auscalculirte, ausgepünktelte Methode die wir Deutschen so vortrefflich auf — dem Papiere besitzen, dort nicht zu Hause ist. Man traut dort den Lehrern Geist, Erfahrung und Eifer, dem Schüler Talent und Lust zu: diess Beydes aber hilft schneller über den Graben, als wenn er mit Schutt mühsam ausgefüllt würde. Und in der That: die systematische Methode soll der Lehrer zwar im Kopfe und vor Augen haben, aber bey der Anwendung auf den einzelnen Schüler diesen selbst beobachten in dem, wie er ist, was er vermag, was ihm fehlt, was ihm Noth thut, und diesem gemäss verfahren. Sonst wird das Beste zum Leisten; und Leisten sind gut für die Arbeiten der Schuster, aber nicht der Künstler. Wird ja doch dem einen Singschüler leicht, was dem andern schwer wird; sind ja doch die Fähigkeiten, die geistigen und die organischen, so verschieden; und die letzten Zwecke des Lernens sind es auch. Wir führen diess alles hier nur darum an, dass wir hinzusetzen können: der Lehrer, welcher sich der Uebungsstücke des Aprile (so wie anderer italienischer) bedient, studire sie, und die besondere Eigenheit und Absicht jedes einzelnen, genau für sich, und bestimme dann beym Gebrauch ihre Folge mit Erwägung jedes einzelnen Falles, in Beziehung auf den einzelnen Schüler: nur gehe er nicht von dem einen zum andern über, bis jedes sicher, wirklich gut und ohne zu merkliche Anstrengung ausgeführt wird.

Aprile hat, wie der Titel angiebt, die hier beygefügte, sehr gut geschriebene Klavierbegleitung selbst abgefasst. Wahrscheinlich ist diess in späten Lebensjahren geschehen. Eine frühere Ausgabe, in London gestochen, die wir besitzen, hat nur einen einfachen Bass. So wie die Stücke jetzt erscheinen, nehmen sie sich, und besonders die Cantabile's im engern Sinn, auch als Musikstücke für sich, schön aus; und aus dem Sänger und der Sängerin, die sich durch sie nicht auch geistig angeregt und gut unterhalten finden, wird ganz gewiss nichts Rechtes.

Aprile, wie die früheren Italiener überhaupt, muthet der Stimme in Hinsicht auf Tonumfang nur das Nöthigste zu; und das mit grösstem Recht. Rein, schön und aller Modificationen fähig soll der Ton werden: ob dann der Töne einige mehr sind, daran liegt gar nichts, auch bey dem ausgebildetsten Liebhaber; noch unerwähnt, dass, wenn die Töne dieses mässigen Umfangs wirklich ganz aus-

gebildet sind, und die Natur ihn für mehre geeignet hat, sich diese dann schon von selbst einfinden und melden werden. Aprile verlangt nicht mehr, als die Reihe vom eingestrichenen C bis zum zweygestrichenen G; das A wendet er nur in späteren Stücken, und auch da nicht oft und nur in sehr bequemen Folgen an. Dagegen bemerkt der erfahrene Lehrer bald, dass er desto absichtlicher und beharrlicher eben die Töne übt und durch Uebung stärkt, die bey der weiblichen Sopranstimme, für welche er diese Uebungen zunächst bestimmt hat, von Natur die ungleichsten, wankendsten, schwächsten, und, wenn sie vollkommen erscheinen sollen, selbst für sehr geschickte, nur aber in früher Zeit nicht zum besten geleitete Sängerinnen von Profession die gefährlichste Klippe sind — die Töne D, Dis, E, F, in der zweygestrichenen Octave. — Man erhält 36 Uebungsstücke, zum Theil schon von der Länge mässiger Arien aus jener Zeit, und, wie sich das bey so einem Meister von selbst versteht, in sehr verschiedener Schreibart. Auch die kirchliche ist nicht ausgeschlossen.

Das Werk ist schön gestochen, und alles Aeussere desselben anständig. Möge es recht viel zur weitern Verbreitung des einfachern, edlern und ausdrucksvollern Gesanges, der unter uns nun endlich wieder eingegriffen hat und (wie Rochlitz längst in diesen Blättern vorhergesagt) durch wohlgeleitete Gesangvereine vorzüglich genährt wird, beytragen. Aus ihnen (auch darin stimmen wir R.'n bey) wird sich, wiewohl indirect und langsam, auch wieder ein einfacherer, edlerer, ausdrucksvollerer Virtuosengesang bilden; denn der Virtuos will der Mehrzahl gefallen, muss es auch: und wenn nun der Mehrzahl erst wieder jener Gesang vor allem gefällt, so kehrt er zu ihm zurück; und wenn er Seele besitzt, wenn er nicht bloss eine wohleingerichtete Singmaschine ist, so thut er das um so lieber. Faxit Deus!

NACHRICHTEN.

Hamburg. Unser werther Mitbürger, Hr. Clasing, längst bekannt durch die Herausgabe Händelscher Werke im Klavierauszuge und durch mehre, überall beyfällig aufgenommene, eigene Compositionen für Pianoforte und andere Instrumente — machte uns am 15. März das grosse Vergnügen, sein Oratorium, *Belsazar*, im Gesang und Orchesterbegleitung, vollständig besetzt und trefflich ausgeführt, hören zu können; dasselbe Werk, das im October vorigen Jahres in einem grossen Concerte zu Wismar aufgeführt wurde, und worüber damals diese musikalische Zeitung einen ausführlichen, und, wie wir nun bemerken konnten, sehr verständig, und zwar mit Liebe, aber keinesweges parteyisch abgefassten Bericht enthielt. Die hiesige Aufführung war keine eigentlich öffentliche: (wenn von unserer öffentlichen Musik sehr wenig oder gar nichts berichtet wird, so liegt das nicht an uns, die wir gern schrieben, wenn es nur etwas des Schreibens wahrhaft Würdiges gäbe) sondern es war dazu eine Gesellschaft von 60 Sängern und Sängerinnen und eben so vielen Instrumentisten und ein glänzendes, höchst achtbares Auditorium von 500 Personen zusammengetreten. Sämmtliche Partieen des Sologesanges waren durch talentvolle, wahrhaft ausgebildete Liebhaber und Liebhaberinnen besetzt; mit dem Gesangchore und Orchester hatten sich auch sämmtliche vorzügliche Künstler Hamburgs mit rühmlicher Bereitwilligkeit vereinigt; denn Jedermann wünschte dem geschätzten Componisten, dass sein Werk so vollkommen als möglich zu Gehör käme. Von diesem Werke selbst müssen wir — nach einmaligem Anhören und bey seinem Reichthum an Musik — uns begnügen, Folgendes zu sagen. Das Gedicht (von demselben Dr. Wolf, der sich als deutscher Improvisator an mehren Orten vortheilhaft bekannt gemacht hat und nun als Professor der neueren Sprachen in Weimar angestellt ist) fanden wir interessant, schon für sich, weit mehr noch aber dadurch, dass es sich so gut zu musikalischer Bearbeitung eignet. Diese selbst betreffend, verweisen wir zuerst auf jenen Aufsatz aus Wismar, mit dem Zusatze: dass wir, theils bedingt, theils unbedingt, allem dem beystimmen, was dort zum Lobe derselben gesagt worden ist. So brauchen wir mit Wiederholung des dort Gesagten nicht Zeit und Raum zu verplittern, und auch nicht mit Versicherung dessen, was sich bey einem wahrhaft guten Musikwerke, vollends jener ernsten und hohen Gattung, und bey einem Componisten, wie Hr. Cl., von selbst versteht: z. B. dass von allen, in dieser Gattung gültigen Musikformen Gebrauch gemacht, dass der Satz gründlich und rein sey, dass der Componist den jetzigen Stand der Tonkunst beachtet habe, ohne sich dem, was darin bloss Modewesen ist, hinzugeben, u. dgl. m.

Wir halten Folgendes für die Hauptvorzüge dieses Werkes:

1) Der Componist hat sich dafür wirklich einen Styl zu eigen gemacht, dem er durch das ganze Werk treu bleibt. (Er hat nicht, wie das jetzt so häufig geschieht, alle Gattungen und Schreibarten unter einander gemischt, aus jeder für das Einzelne genommen, wodurch es einzeln, aber dann auch vereinzelt, möglichsten Effect machen soll etc.) Diesen Styl können wir nicht deutlicher, als so beschreiben: er scheint zunächst aus vielfältiger Beschäftigung und Vertrautheit mit Händels Oratorien, besonders den dramatisirten, hervorgegangen; beseitigt, oder benutzt doch behutsam, was in Händels Zeit noch volle Geltung fand (in jetziger nicht mehr) und nimmt auf, was sich (in melodischer Führung, in Instrumentation etc.) aus unserer neuen Musik anständig und wirksam damit verbinden lässt. Bey den wenigen und nicht wesentlichen Einzelnheiten, wo Hr. Cl., wie es uns scheint, über die strenge Gränze gegriffen hat, und bey denen, wo er, innerhalb derselben, noch dreister hätte auftreten können, wollen wir nicht verweilen.

2) Wie durch diesen festgehaltenen Styl das Ganze Charakter bekommen hat, so sind auch die einzelnen, wenigstens die Hauptpartieen, sehr bestimmt charakterisirt, und zwar nicht bloss die Solo's, sondern auch die Chöre der verschiedenen, einander entgegengesetzten Parteyen. Das ist sehr zu rühmen und gereicht Hrn. Cl. ganz besonders zur Ehre. Am meisten ist ihm jene Charakterisirung, unseres Erachtens, gelungen in den beyden Hauptpersonen: im Belsazar (Bass) und in der Nitocris, seiner Mutter (Alt); so wie in den Chören: Heil ihm, er nahet etc. Seht ihr die Wolke etc. und in verschiedenen Tempo's der Ensemblestücke.

5) Die grosse Sorgfalt und der unverkennbare Fleiss, die auch auf Ausführung des Einzelnen verwendet worden sind; z. B. in Anwendung der verschiedenen, auch selteneren und schwierigeren Taktarten; in Wahl und mannigfaltiger Anordnung der Instrumente; in genauer Declamation und Accentuation; in wohlerwogenem Maass der Länge oder Kürze der Sätze, nach ihrem Verhältniss und Gehalt zum Ganzen u. dgl. m.

Diess sey genug vom Werke selbst, und beweise dem Componisten, dass wir wenigstens sein Werk mit möglichster Aufmerksamkeit angehört haben. Die Ausführung war, im Solo- und Chorgesang, wie in der Begleitung, höchst rühmenswerth und, besonders was den Gesang betrifft, ein erfreulicher Beweis von der musterhaften Ausbildung hiesiger Liebhaber und Liebhaberinnen durch treffliche Musiklehrer und unsere Gesangvereine, Beweis von der beabsichtigten Wirkung des Werkes und der Ausführung war: die grösste Stille und Aufmerksamkeit vom Anfang bis zu Ende, das sichtbar lebendige Eingreifen der Hauptstücke, namentlich auch der Hauptchöre, und der beyfällige Enthusiasmus der Anwesenden nach der Beendigung.

Dresden, vom Januar bis Ostern 1826. Die zweyte Hälfte der Wintervorstellungen unseres Theaters ist heute, den 11. März, beendigt, denn nun treten wieder 14tägige Ferien bis nach den Osterfeyertagen ein. Die deutsche Oper war abermals, so wie im Winter vorigen Jahres, theils durch die Schwangerschaft der Mad. Devrient, theils durch die Krankheit der Mad. Haase (welche letztere aber nun, dem Vernehmen nach, auf Pension gesetzt ist) gewissermaassen auf Null reducirt. Es blieben nur Dem. Veltheim und Dem. Miller übrig. Die letztere wird sich verheyrathen und unser Theater nach Ostern auch verlassen. Wir verlieren ihre schöne frische Stimme sehr ungern. Dem. Funk singt zwar bisweilen in der deutschen Oper, gehört aber doch eigentlich der italienischen Bühne an. Ihre deutsche Declamation ist übrigens nicht die beste.

Dass also unter diesen Umständen an kein Einstudiren neuer Opern zu denken war, versteht sich von selbst. Kaum konnten nothdürftig einige Wiederholungen Statt finden, und auch diese wurden zum Theil durch fremde Gastspieler veranlasst. Vergleicht man unser Opern-Repertoire mit dem anderer Städte, z. B. Leipzigs, so sind wir damit, besonders seit einigen Jahren, gar sehr im Rückstand. Referent hatte früher einmal in dieser Zeitung einige Opern bemerkt, welche bey uns nie gegeben, oder nicht wiederholt werden. Jetzt würde sich diess Verzeichniss sehr vermehren lassen. Doch alle diese, schon oft erneuten Klagen werden wohl zu nichts helfen! — Wiederholt wurden also: *Preciosa* (zweymal). Der Gesang der Dem. Wagner als Preciosa war doch wörtlich für unsere Ohren kaum zu ertragen. Man denke sich das kleine Lied in Des tremolando gesungen und in D accompagnirt, so hat man ungefähr eine Vorstellung

davon. *Johann von Paris* (einmal). *Der neue Gutsherr,* Oper in einem Akt (einmal). Mad. Rochow vom Theater in Cölln trat darin als Gast in der Rolle der Babette auf. *Der Barbier von Sevilla* von Rossini (einmal). Diese Musik gefällt unserem Publikum immer mehr, und verdient es auch, besonders ihres heitern Charakters wegen. Hr. Mejo vom Erfurter Theater gastirte als Graf Almaviva. Eine kleine, ganz dünne Tenor- beynahe mehr Mädchenstimme gewann ihm keinen grossen Beyfall. Dem. Veltheim war als Rosine nicht an ihrem Platze, die Rouladen wollten nicht rollen; überdiess lag die Rolle für ihre Stimme viel zu tief. *Das Geheimniss,* Oper in einem Akt von Solié (einmal). Die alte Oper: *Marie von Mantalban* von Winter, war auch wieder neu einstudirt und in Scene gesetzt worden (zweymal). Man hätte sie wohl füglich ruhen lassen können. Die Musik scheint jetzt ziemlich veraltet, und es fehlt ihr überhaupt ganz an dramatischer Wirkung. Neben manchen angenehmen Melodieen ist das Uebrige immer das variirte unterbrochene Opferfest. Die vielen Arien halten die Handlung, die ohnediess nicht rasch fortschreitet, am unrechten Orte auf. Die müssigen zuhörenden Mitspielenden wissen dann nichts Besseres zu thun, als sich gemächlich nieder zu setzen (wie hier dreymal geschah), bis die Arie nachgelassen. Die Gesangpartie wurde gut ausgeführt. Dem. Funk hatte die Marie, Hr. Hausser den Montalban und Hr. Bergmann und Dem. Veltheim die beyden Vertrauten übernommen. Letztere gefiel mit ihrer hohen Arie, wie sie Winter oft zu schreiben beliebte (man denke nur an seine Arie der Elvira im *unterbrochenem Opferfest:* Süss sind der Rache Freuden etc.), am meisten.

Die italienische Oper war fleissiger und gab gleich zwey neue Stücke hinter einander: *Semiramide,* tragische Oper von Rossini (viermal). Ueber eine Rossinische Composition lässt sich jetzt gar nichts mehr sagen, es wäre denn das so oft wiederholte alte Lied: viel Schönes und Vortreffliches neben trivialen, abgedroschenen Gedanken. Kann indess ein Zuhörer es über sich gewinnen, nur das Schöne in einer solchen Oper zu beachten und zu geniessen, und auf das Schlechte nicht zu hören, oder während der Zeit zu plaudern, (wie glücklich ist man doch in Italien wo das Letztere erlaubt ist!) oder auch, nur einen Akt anzuhören, so kann er sich wirklich viel Vergnügen versprechen. Die drey Hauptrollen: Semiramide (Dem. Funk), Arsace (Dem. Tibaldi) und Assur (Hr. Zezi) wurden vortrefflich gesungen. Eine Mad. Ruppert sang die kleine Partie der Azemia. Wir wollen nicht fürchten, dass man sie engagiren wird? *Matilde di Shabran,* oder *Corradino,* komische Oper von Rossini (viermal), gefiel bey den späteren Vorstellungen mehr als Anfangs. Die Hauptsache war der Dem. Palazzesi schöner Gesang als Matilde. Die Composition ist eine der schwächsten von R.

Wiederholt wurden: *I Virtuosi ambulanti,* von Fioravanti (zweymal). *Le Nozze di Figaro,* von Mozart (zweymal). *Cenerentola,* von Rossini (zweymal). Hr. Rubini trat als neu angenommenes Mitglied in der Rolle des Ramiro auf. Ungeachtet er das erste Mal nicht ganz bey Stimme war, gewann ihm doch sein geschmackvoller Vortrag und seine grosse Fertigkeit in Passagen viel Beyfall. Er versteht das Falset trefflich zu gebrauchen. Welcher Tenorist, der Rossini's Opern singen will, die oft über alle Grenzen des Tenors gehen, wird sie mit Bruststimme singen können oder wollen? *Tancredi,* von Rossini (einmal). Dem. Tibaldi, welche in der Rolle des Tancredi vor einigen Jahren auftrat und bisher alle übrige Rollen, die sie erhielt, vortrefflich und mit viel Beyfall gesungen, wird sich verheyrathen und leider das Theater verlassen! Neu einstudirt war: *La Vestale,* von Spontini (zweymal). Die Partie der Julia passte zwar nicht ganz für Dem. Palazzesi, weil sie viel leidenschaftliche Declamation erfordert, und von artigen Rouladen und anderen Verzierungen keine Rede ist; auch wird zu dieser Rolle eine wirklich gute Schauspielerin verlangt; allein, abgesehen davon, sang Dem. Palazzesi das Sanftere und für sie Günstigere, z. B. die Cavatinen im ersten und dritten Akte, sehr schön und mit Gefühl. Im Spiel müsste sie aber noch gewaltig studiren, um ihrer Vorgängerin in dieser Rolle, der Mad. Sandrini, gleich zu kommen. Hr. Pesadori, ein neu angenommener zweyter Tenor, ersetzte das, was ihm noch an Vortrag abging, durch eine schöne frische Stimme, und verspricht, ein sehr schätzenswerthes Mitglied der italienischen Bühne zu werden. Hr. Bonfigli hatte die Rolle des Licinius und Hr. Zezi die des Oberpriesters. Das Haus war sehr gefüllt, welches überhaupt jetzt bey der italienischen Oper mehr der Fall ist, als früherhin. Wahrschein-

lich haben sich ihre Feinde wieder mit ihr ausgesöhnt!

Es ist seltsam, dass fremde Künstler, die sich bey uns hören lassen wollen, jetzt durchaus keine Concerte mehr geben! Ob sie nicht wollen, oder ob sie zu viel Schwierigkeiten fürchten, oder ob ihnen solche gemacht werden, ist uns unbekannt. Da hingegen arrangiren unsere Hrn. Kammermusiker für sich alle Jahre eine ziemliche Anzahl von Concerten. Fremde spielen also gewöhnlich in den Zwischenakten des deutschen Theaters. Wie ungünstig diess für die meisten sey, hat Ref. schon in einem früheren Bericht erwähnt. Wir hörten auf diese Art Hrn. Prof. Merk aus Wien auf dem Violoncell. Er spielte nur ein paar Variationen über das bekannte Carafa'sche Thema: o cara memoria. Sie wurden mit schönem Ton vorgetragen, und er ist überhaupt zu den besten Violoncellisten zu rechnen. Dem. Louise David aus Hamburg spielte Moscheles Pianoforteconcert in G ♭. Sie gehört schon zu den bedeutenden Künstlerinnen auf ihrem Instrumente. Schöner Anschlag mit Kraft und Anmuth vereint. Ihr Bruder, welcher ebenfalls viel Talent verrieth, spielte Variationen von Spohr auf der Violine. Die Gebrüder Ebner aus Berlin liessen sich auf der Violine hören. Der achtjährige Krogulsky aus Warschau spielte Hummels A moll-Concert, jedoch nur den ersten Satz, in langsamem Tempo, aber reinlich. Von Kunstgenuss kann bey solchen Productionen eines Kindes wohl keine Rede seyn! Er hat auch später ein vollständiges Concert im Hôtel de Pologne gegeben, jenes Concert von Hummel wiederholt und noch Variationen über polnische Lieder gespielt.

Von unseren einheimischen Künstlern gaben im Saale des Hôtel de Pologne Concerte: Hr. Kammermusikus Fürstenau (Flötist); Hr. Kammermusikus Peschel (Fagottist) und Dem. Veltheim, welche letztere sich aber nur als Klavierspielerin zeigte. Alle diese Concerte waren nach gewohntem Zuschnitt arrangirt, aber doch ziemlich besucht. Die Quartettunterhaltungen, oder vielmehr die Unterhaltungen am Fortepiano mit Gesang mit untermischten Violinquartetten, haben auch im vergangenen Winter wieder ihren Fortgang gehabt

---

Wien. (Beschluss aus No. 15.) Am 19ten, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh.

Im k. k. grossen Redoutensaale: Drittes Gesellschafts-Concert der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, enthaltend: 1. Symphonie in D, von Ludwig van Beethoven — bis auf einige Kleinigkeiten recht brav gegeben; 2. Scene und Arie mit Chor, von Rossini: Pensa alla Patria, aus *der Italienerin in Algier*, herrlich gesungen von Dem. Hähnel; 3. Potpourri für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. Leopold Böhm: grosse Virtuosität, welche noch wirksamer hervorgetreten seyn würde, wenn es dem Tonsetzer beliebt hätte, sich etwas kürzer zu fassen; 4. Beethovens Ouverture zu *Egmont;* 5. Halleluja aus Händels *Messias*.

Am 25sten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert des Hrn. Leon de Saint Lubin, Kapellmeisters am k. k. pr. Theater in der Josephstadt, worin vorkam: 1. Ouverture zu der Oper: *Kornblümchen*; 2. Divertimento von Bernhard Romberg, für das Violoncell, gespielt von Hrn. Leopold Böhm; 3. Duo aus Rossini's *Armida*, gesungen von Dem. Heckermann und Hrn. Kreiner; 4. Variationen für die Violine, über ein österreichisches Nationalthema, vorgetragen von des Concertgebers Schüler, Aloys Schwarz; 5. Neue grosse Symphonie. Sämmtliche Tonstücke, mit Ausnahme der angezeigten und allgemein bekannten No. 2 und 3, von des Concertgebers Composition. Die Ouverture ist bekannt, angenehm, melodiereich, und trägt wahrlich keine Schuld an dem Missfallen, welches jenes Singspiel, bald nach dem Erscheinen, wieder aus dem Repertoire verbannte. Die Variationen haben wir vom Verfasser selbst zum öftern mit grosser Bravour ausführen gehört, gestehen aber freymüthig, dass uns demungeachtet auch sein talentvoller Schüler wahres Vergnügen gewährte, durch den vollen, reinen Ton, die regelmässige Bogenführung, die Solidität seines Spiels, und die Sicherheit im Vortrage der schwierigsten Passagen. Das seltene Kleeblatt ist nun vollzählig, und Wien sieht in den drey, kaum dem Knabenalter entwachsenen Jünglingen, Ernst, Wehle und Schwarz, drey ausgezeichnete Violin-Virtuosen heranreifen. — So gross auch die Anforderungen an den Symphonieen-Componisten in unseren Tagen immerhin seyn mögen, so lässt sich dennoch nicht in Abrede stellen, dass Hr. von Lubin denselben grösstentheils entsprochen habe.

Er ist Spohr's Zögling, und zeigte sich seines Vorbildes nicht unwürdig. Der erste Satz (D moll) ist ernst und edel gehalten, das sinnig gewählte Thema mit strenger Consequenz durchgeführt und ausgearbeitet. Im Scherzo (dieselbe Tonart) waltet ein wahrhaft wildkühnes Treiben, womit das freundliche Trio (D dur) einen wohlthuenden Contrast bildet. Die allzuhäufige Anwendung der Blasinstrumente, besonders der unmässige Gebrauch der schmetternden Blechinstrumente, scheint zu den Erbsünden fast aller unserer jungen Tonsetzer zu gehören. Dem Adagio (B dur) gereicht es zur besondern Zierde, dass darin die Hauptmotive der beyden ersten Sätze als Nebenideen in die Cantilene kunstreich verwebt erscheinen. Die Anlage des Finale (D moll) ist lobenswerth, und das Ohr wähnt sich getäuscht zu haben, indem es plötzlich ein Rossinisches Crescendo mit tändelnden Terzengängen und den leidigen Brillenbässen vernimmt: ein Unkraut, welches sich eingeschlichen wie Pontius in's Credo, und wofür selbst ein an sich recht wackeres Fugato nicht zu entschädigen vermag, eben, weil es als Zwischensatz nicht im wesentlichen Zusammenhange mit dem Ganzen steht. Vor solchen Missgriffen sollte sich ein Kunstjünger, der mehr als blenden will, sorgfältig hüten. Der Cellist Böhm spielte ausgezeichnet brav; das Duett wurde artig vorgetragen; das Josephstädter Theater-Orchester hat sich überhaupt bey dieser keineswegs leichten Aufgabe tüchtig zusammen genommen.

Im landständischen Saale: Erstes Concert spirituel, veranstaltet von den Herren Piringer und Geisler; in der That recht geistreich eröffnet mit Mozart's seelenvoller Symphonie in G moll. Dann wurde Cherubini's neuestes Kirchenwerk, seine Krönungsmesse, No. 5, in A dur, mit reicher Besetzung ganz vortrefflich aufgeführt. Sie ist, gleich der ersten in F, auch nur dreystimmig, ohne Solo's und Fugen, überhaupt gemäss der Feyer, zu welcher sie ursprünglich bestimmt ist, kürzer und gedrängter gehalten, und würde, wollte man sie allenfalls mit ihrer herrlichen Schwester, der solennen Missa No. 2. in D, vergleichen, freylich in Schatten zurückweichen müssen. Damit soll aber keineswegs gesagt seyn, dass dieses Tonwerk grosser Kunstschönheiten ermangele; vielmehr gehören das *Gratias*, *Et incarnatus est*, *Crucifixus*, *O salutaris hostia* (zur Communion), besonders aber der überaus fromme, andachtsvolle Instrumental-Marsch während der Salbung, unter diejenigen Sätze, welche vorzugsweise die Eigenthümlichkeit des genialen Meisters characterisiren, so wie das *Gloria* (D dur), *Credo* (C dur, auf eine Choralmelodie gebaut), *Et resurrexit* und das feurige *Sanctus* (E dur), von hoher begeisternder Wirkung sind. Würdig beschloss diesen wahren Ohrenschmauss Beethovens neueste Ouverture in C dur, mit dem fugirten Allegro (bey Schott in Mainz gedruckt), eine königliche Arbeit, die sich nur mit sich selbst vergleichen lässt.

Am 26ten, im landständischen Saale: Concert, zum Besten einer armen Familie von neun unmündigen Kindern, enthaltend: 1. Ouverture zu *Alimon und Zoraide*, von Hrn. Kapellmeister Conradin Kreutzer; 2. Concertino für die Hoboe, von demselben Componisten, vorgetragen von Hrn. Krähmer; 3. Arie von Raimondi, gesungen von Dem. Heckermann; 4. Declamation von Mad. Schröder-Kunst; 5. Violin-Variationen von Mayseder, gespielt von Hrn. Bendl; 6. zwey vierstimmige Gesänge: *Hohe Liebe* (mit Harfen-Accompagnement) und *Siegesbotschaft* (mit Hörnern, Posaunen, Trompeten und Pauken begleitet), gedichtet von Uhland, und in Musik gesetzt von C. Kreutzer. Was gegeben wurde, war gut, wollte indess nur wenig ansprechen. Der schöne Zweck, der nothleidenden Menschheit Hülfe und Unterstützung zu bringen, ist erreicht worden: Segen dem Unternehmer!

Im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 28sten, im Saale zum römischen Kaiser: Concert des Hrn. Johann Hindle, worin vorkam: 1. Neue grosse militairische Ouverture vom Concertgeber; 2. Neues Concert für den Contrabass, componirt und gespielt von demselben; 3. Tenorarie von Rossini, gesungen von Hrn. Carl Ossitzky; 4. Variationen für die Violine, von Mayseder, in E dur, vorgetragen vom Concertgeber; 5. Rondo für das Pianoforte, von Hummel, gespielt von Fräulein Katharine Spring; 6. Neues Concert für das Violoncell, componirt und vorgetragen vom Concertgeber; 7. Arie mit obligater Clarinette, gesungen von Dem. Friedlovsky, begleitet von ihrem Bruder Anton; 8. Potpourri für den Contrabass, componirt und gespielt von dem Concertgeber. So zeigte sich Hr. Hindle als Tonsetzer und als Solospieler auf dem Violon, dem Cello und der Violine. Dass er mit seiner Pygmäenfigur den Riesen unter den Tonwerkzeugen zu beherrschen versteht (er ist Contrabassist im Theater-Orchester

an der Wien), auch, nach Art und Weise seiner Vorbilder, Dragonetti und dall' Occa, ganz erträglich darauf herum tenorisirt und sopranisirt, wussten wir schon lange; doch vom Uebrigen erhielten wir so eben die erste Kunde. Wenn die Speculation vornämlich auf die Geldbörsen der Neugierigen gerichtet war, so hat sich der Calcul wohl allerdings bewährt erwiesen; denn Alles strömte herbey, um das dreyfache Virtuosen-Genie zu bewundern. Allein der Concertgeber legte keine Ehre ein; dem Stümperhandwerke widerfuhr volles Recht, und die Vermessenheit, mit einem Mayseder, Böhm, Linke, oder Merk zu rivalisiren, wurde durch Hohngelächter bestraft. Ueber die sogenannten Compositionen — werthlose Sudeleyen — wollen wir kein Wort verlieren. Ein Fremder muss bey solchen Anlässen in der That über die Gutmüthigkeit des WienerPublikums erstaunen.

Im Leopoldstädtertheater: zum ersten Male: *Die Zauberlampe*, Feenmärchen mit Gesang in drey Aufzügen von Joseph Willmann, Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller; Benefice des Hrn. Lang. Wie in Nicolo Isouard's Schwanengesang: *La lampe merveilleuse*, liegt auch hier das reizende Märchen aus *Tausend und einer Nacht* zu Grunde, welches Oehlenschläger so phantasiereich dramatisirt hat. Das wollte nun unser Autor nicht; er hat alles Poetische in's Locale hinüber und in's Trivialniedrige herab gezogen, wie schon aus dem Personale zu sehen ist, worin: Poltronius, ein Zauberer; Zupferlo, sein Diener; Luxuriosus, ein mächtiger Beherrscher; Graciosa, seine Tochter; Allbeliebt, sein Sohn; Argus, sein Günstling; Ursula Zupferl, eine Barbierswittwe; Peregrinus, ihr Söhnlein u. s. f. figuriren; solchergestalt ist denn eine Farse vom gewöhnlichen Schlage entstanden, dergleichen bereits zu Duzzenden vorhanden sind und, in Ermangelung besserer, tolerirt werden. Von gleichem Caliber ist die Musik. Wenn die Dichter ewig wiederkäuen, wie sollen sich die Tonsetzer auszeichnen?

Aus Magdeburg, Anfangs Januar. In der ersten Hälfte dieses Winters war es sehr interessant, das künstlerische Treiben in Magdeburg zu beobachten. Das Theater, welches am Schlusse unseres letzten Berichtes sich kaum von den Geburtswehen erholt hatte, bildete die Oper zu einem wohlgezogenen Kinde aus, das eine feine Dame zu werden verspricht, wenn das Publikum fortfährt, sie zu begünstigen. Das Personal hat sich durch den unvermutheten Abgang des Hrn. Vollbrecht vermindert, und dadurch einen wirklichen Verlust erlitten. Er war zwar nichts weniger als vorzüglich; aber das Fach eines komischen Bassisten ist noch nicht wieder besetzt, und manche ältere Oper, z. B. *der Barbier von Sevilla*, kann desshalb nicht gegeben werden. Neu einstudirt wurden: *Die Entführung aus dem Serail*, worin Dem. Schopf die Constanze sang, leider so, dass ein bedeutender Unterschied zwischen der Rosine, ihrer ersten Rolle, und der obigen bemerklich war. Ihre Stimme hat unbezweifelt sehr verloren; sie ist häufig heisser, und ihre Höhe schärfer als je. Glücklicherweise hatte sie diessmal Respect vor Mozart, und sparte die Cadenzen. Im Spiele scheint sie übrigens etwas gewonnen zu haben. — Der letzte Vorzug war auch an Hrn. Schmuckert nicht zu verkennen, obgleich seine Bewegungen immer noch sehr einförmig sind. Er sang den Belmonte sehr schön, besonders da, wo seine zarte Stimme die Instrumente bemeistern konnte, und nicht durch langgedehnte Schwierigkeiten erschöpft war. Dem. Boike als Blondchen und Hr. Wieser als Pedrillo machten ersetzten durch ihr Spiel, was ihr Gesang zu wünschen übrig liess. Hr. Reichel als Osmin wollte Ref. nicht so gefallen wie in anderen Rollen. Seine schöne Stimme verlor durch den komischen Gesang und hatte auch nicht Ausdauer genug. Die Oper wurde im Ganzen nach mehren mangelhaften Vorstellungen ziemlich fehlerfrey gegeben. *Die heimliche Ehe* von Cimarosa ward, hier zum ersten Male, und vortrefflich aufgeführt. Dem. Weitner als Lisette vereinigte in Spiel und Gesang alles, was man wünschen konnte; Dem. Schopf als Caroline, Hr. Schmuckert als Sander waren sehr brav. Hr. Fritze als Graf hatte eine gewisse Bequemlichkeit in der Action, die nicht immer an ihrem Orte war; im Gesange war er, nebst Hrn. Reichel, als Roms, vortrefflich; das berühmte Duett im zweyten Akte gelang ihnen zur Bewunderung gut. Auch wurde es jedesmal da capo verlangt, und dann italienisch gesungen. Die dritte Neuigkeit war eine Composition des hiesigen Musikdirectors Hrn. Telle: *Husarenliebe*, Operette in einem Akte; Text von Müchler. Letzterer ist in jeder Hinsicht mangelhaft; die verbrauchte Intrigue kürzlich folgende: Ein Offizier (Hr. Schmuckert) liebt seine Wirthin, Frau von Lilienstern (Dem. Weitner), und sie ist ihm nicht abhold; beyde affectiren öffentlich einander

gleichgültig zu seyn, haben aber Abends Zusammenkünfte, in deren einer ihr Einverständniss entdeckt wird. Dazwischen ist die Liebschaft des Wachtmeisters (Hrn. Fritze) mit der Kammerjungfer, (Dem. Boike) und die Eifersucht des Gärtners (Hrn. Wieser) auf jenen, gelegt, und das Ganze schliesst, wie gewöhnlich, mit einer Doppelheyrath. Diese bekannte Geschichte ist nun auf eine Art in Musik gesetzt, welches Gutes, Mittelmässiges und auch einiges weniger als Mittelmässige mit sich führt. Zu dem letztern rechnet Ref. die Ouverture. Sie besteht aus nicht mehr als sechs, gar nicht neuen Motiven, davon jedes, ohne ausgearbeitet zu seyn, durch eine Menge Modulationen bis zu einer Fermate hinzieht und dann seinem Nachfolger Platz macht. Ein solches Quodlibet mag sich höchstens zu einem Vaudeville passen, und auch da wird es, als Musikstück an und für sich betrachtet, keine Achtung vor dem Componisten einflössen. Die Oper selbst ist im Allgemeinen weit besser gelungen. Gut ist unter andern das erste Duett zwischen der Frau von Lilienstern und Frau von Bergheim (Frau von Biedenfeld) und eine Romanze der erstern; vortrefflich ein Duett, worin die letztere sentimental wird und sich in Rossinische Passagen ergiesst, während dessen der Gärtner höchst komische Dinge vorträgt. Als einzelne Sätze betrachtet sind diese und mehre Nummern sehr achtbar; hier und da sind wahre Schönheiten nicht zu verkennen. Die Composition im Ganzen hat aber wenig innern Zusammenhang und beweisst, dass der Componist Talent besitzt, aber noch nicht mit sich selbst im Reinen ist. In Spiel und Gesang zeichneten sich Dem. Weitner, Frau von Biedenfeld und Hr. Wieser aus, im Gesange Hr. Schmuckert. Im *Don Juan* war der Leporello zweymal neu besetzt, erstens durch Hrn. Fontan, einen Anfänger, der es sich wohl überlegen mag, ob die Bühne einst sein Fach werden kann; das zweitemal durch Hrn. Ehlers, den sonst so vortheilhaft bekannten Tenoristen, der noch jetzt eine vortreffliche Manier und eine meisterhafte Action besitzt, die vieles ersetzen, was die Zeit ihm geraubt hat. Endlich muss Ref. noch einer Curiosität erwähnen. Man gab *Wallensteins Lager* mit Chören, von den Schiller sich nichts träumen liess; die Musiker gaben darin den Walzer aus dem *Freyschütz* zum Besten, und das Ganze, eine Einleitung zu zweyen der ersten Meisterstücke deutscher Dramatik, war hier ein Vorspiel zu — *den Wienern in Berlin!* Uebrigens zeichnen sich alle Mitglieder des Theaters durch ein rühmliches Streben nach Vollkommenheit aus; Hr. Ehlers beweist durch die Rundung, welche alles gewinnt, dass er als Regisseur unschätzbar ist, und Magdeburg wird bald eine Bühne besitzen, welche einer noch einmal so grossen Stadt Ehre machen würde.

In den stehenden Concerten wurde folgendes gegeben: Logenconcerte: Symphonieen, von Spohr in As (trotz ihrer Schwierigkeit gut ausgeführt, besonders im Adagio), von Ries in Es (eine sehr schöne Arbeit, durchweg solid, fern von aller Effectsucherey, und klar. Das Orchester war brav; aber dass Hr. Mühling nicht, wie er sonst zu thun pflegte, das Violinsolo selbst vortrug, damit erwies er dem Publikum keinen Dienst); von Beethoven in C ♯, und von Schneider in D ♯, eine sehr brave Composition. Phantasie für Orchester in D ♭ von Neukomm. Ouverturen, von Méhul aus *Joseph*, Mozart aus *Idomeneo*, Gluck aus *Iphigenie*, Winter aus den *Fratelli rivali*, Lindpaintner aus *Kunstsinn und Liebe*. Die letzte war noch neu und ging nur mittelmässig. Drey Sätze aus dem Notturno von Mühling für Blasinstrumente, eine gute Composition, welche aber nicht überall gut und selten mit gehöriger Discretion vorgetragen wurde. Namentlich ward das ausgezeichnet schöne Largo an einigen Stellen, wo die Flöte und Clarinette einander imitiren, verdorben. Am besten ging das Allegretto, welches auch durch seine gefälligen Melodieen am meisten auf das Publikum wirkte. Concertino für Clarinette von Bärmann, vorgetragen von Hrn. Feldt. Die Composition enthält manches leere Passagenwerk, der Vortrag war nicht so befriedigend, als man ihn sonst von Hrn. Feldt gewohnt ist. Oboe-Concert in C ♯ von Thurner, von Hrn. Brenner recht gut geblasen. Divertimento für das Fagott von Almenröder, geblasen von Hrn. Krause. Die Composition flach und gewöhnlich, der Vortrag gut. Sextett und Rondo in B, für Pianoforte, beyde von Kalkbrenner und sehr brav gespielt, ersteres von Hrn. Kämmerer, letzteres besonders mit vieler Zartheit von Dem. Burchardt. Arie in Es, aus *Griselda* von Pär, mit obligater Violine, von Dem. Zumbach mit vielem Beyfall vorgetragen. Arie in E ♯ von Righini und Lied von Mühling, mit Blasinstrumenten von Dem. Seebach, im Ganzen brav, doch etwas ängstlich gesungen. Arie in E ♯, aus dem *verlornen Paradiese* von Frdr. Schneider: ist sehr schön,

und wurde mit verdientem Beyfalle von Mad. Cuny gesungen, passt aber nicht für den Concertsaal. Motette von Haydn: „Du bist's, dem Ruhm" u. s. w., mit Blasinstrumenten besetzt; der Sturm von Haydn, eine mächtige, ergreifende Composition, deren Text dem Gewitterchore im Sommer sehr ähnlich sieht, welche aber, wie jede andere des unsterblichen Meisters, seine ewige Frische und Originalität bewundern lässt; das Halleluja der *Schöpfung* von Kunzen. Die drey letzteren Gesangstücke wurden von dem Seebach'schen Gesangverein ausgeführt, die beyden ersteren nicht ohne Mängel, das letzte durchgehends gut und kräftig. Die Solopartieen wurden von den schon genannten Sängerinnen, und ausser ihnen von Hrn. Sänger und Schuband vorgetragen, und diese achtungswerthen Dilettanten leisteten, was man von ihren Kräften erwarten konnte. Ausserdem wurden noch einige mehrstimmige Lieder gegeben.

Kurze Anzeigen.

Etudes pour la Clarinette, comp. par F. Müller. Liv. 1. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Der in der neuesten Zeit aus alter wieder herübergenommene Gebrauch, für die höhere und feinere Ausbildung des obligaten Spiels auf allen dazu tauglichen Instrumenten grössere Uebungsstücke auszuarbeiten, die, neben dem, was sie zunächst wollen, zugleich gute Musikstücke an sich sind: dieser Gebrauch hat sich unter uns durch ausgezeichneten Erfolg so sehr bewähret, dass zu seinen Gunsten wohl alle Stimmen einig sind, und man wünschen muss, dass er auf alle Instrumente angewendet werde. Der Beytrag, den Hr. F. Müller, Mitglied der Kapelle in Rudolstadt, hier für die Clarinette giebt, ist dankens- und empfehlenswerth. An dem, was Hr. M. für den ersten Zweck solcher Musikstücke — wie man sich ausdrückt: das Methodische — gethan hat, erkennt man leicht einen erfahrnen Meister des Instruments, der es in allen seinen Eigenheiten zu benutzen versteht; und als Compositionen an sich sind die Stücke mannigfaltig, unterhaltend und wohlgeordnet. Wer sich ihrer bedienen will, muss schon beträchtliche Fortschritte gemacht haben, und wer allen Nutzen, den sie gewähren können, davon haben will, muss sie sehr genau, auch nach allen, mit rühmlichem Fleiss angegebenen Bezeichnungen üben. Man erhält zwölf Nummern. Der Titel scheint aber auf eine Fortsetzung zu deuten. Diese ist auch, da die erste Sammlung so gut ausgefallen ist, zu wünschen. Möge Hr. M. dann auch noch mehr an das feiner nüancirte Cantabile, und zwar an diess auch in der tiefern Region des Instrumentes denken, welche zu diesem Gebrauch jetzt von Vielen nur allzusehr vernachlässigt wird und doch eben da eine so ganz eigene, von keinem andern Instrumente ganz zu ersetzende, und schöne Wirkung macht.

Grosses Concert in Es dur, für das Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters — — — von Ign. Moscheles. 56s Werk. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 6 Fl. Conv. M.)

Da von den Werken dieses Meisters, der sich seit mehren Jahren bekanntlich sowohl im Vortrage, als in der Composition, die blossen Fingerwerke weggerechnet, unter die bedeutendsten gestellt hat, vor Kurzem ausführliche Recensionen der musikalischen Welt, in welche er selbst die grössten und besten seiner Arbeiten auf das Vortheilhafteste eingeführt hat, vorgelegt worden sind: so bedarf es hier nur der kurzen Anzeige eines Werkes, das sich seinen besten rühmlich anschliesst. Es macht zugleich die 13te Lieferung der grossen Sammlung, die unter dem Titel *Odeon* bekannt ist.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № VI. 1826.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Für Orchester.

van Beethoven, 5me Sinfonie, C moll. Op. 67. Partition ... 3 Thlr.
— 6me Sinfonie, F dur. Op. 68. Partition ... 3 Thlr.
Boieldieu, Ouverture de l'Opéra: La Dame blanche pour Orchestre ...
Kalliwoda, Sinfonie à grand Orchestre ... 3 Thlr.
Lobe, Ouverture à grand Orchestre ... 2 Thlr. 12 Gr.
Kurpinski, Ouverture de l'Opéra: Kalmora à grand Orchestre. Op. 14 ... 1 Thlr. 8 Gr.
Neukomm, S., le Héros, Ouverture à grand Orchestre. Op. 45 ... 1 Thlr. 8 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Baillot, 3 Nocturnes pour Violon et Pianoforte. Op. 35 ... 10 Gr.
Crémont, P., 3 Trios conc. et faciles pour 2 Violons et Alto ou Violoncelle. Op. 13. 1 Thlr. 8 Gr.
Onslow, G., 3 Quat. p. 2 Violons, Alto et Basse. Op. 8. 2me Liv. de Quatuors. (Nouvelle édition avec changemens faits par l'Auteur.) 3 Thlr. (Jedes der 3 Quartetten 1 Thlr.)
— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 9. 3me Liv. de Quatuors ... 2 Thlr. 12 Gr.
Rolla, Ant. fils, 1er Concerto pour Violon avec Orchestre. Op. 7 ... 2 Thlr. 12 Gr.
— Variations brillantes pour Violon avec l'Orchestre. Op. 8 ... 1 Thlr. 8 Gr.
Speier, Guill., Quintetto pour 2 Violons, 2 Violes et Violoncelle. Op. 17 ... 1 Thlr. 8 Gr.
Aubert, 3 Sonatines pour Violoncelle avec accompagnement de Basse obligée. Op. 32. Liv. 6 16 Gr.
Bach, J. S., 6 Solos (Suites) pour le Violoncelle, publiés par Dotzauer ... 1 Thlr.
Gebauer, 8 Thêmes connus pour Basse ... 8 Gr.
Merk, J., 1er Concerto pour Violoncelle avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 5. 2 Thlr. 16 Gr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, Fantaisie et Variations pour Flûte avec accompagnement d'Orchestre sur la Romance: La Fiancée. Op. 73 ... 1 Thlr. 4 Gr.
— Do. avec accompagnement de Pianoforte .. 14 Gr.
— 11me Concerto pour la Flûte avec accompagnement d'Orchestre. Op. 74 ... 1 Thlr. 4 Gr.
— 3 Duos concertans pour Flûte et Violon. Op. 76. 2me Liv. de Duos ... 1 Thlr. 12 Gr.
— grande Fantaisie avec Variations pour la Flûte avec acc. de Pianoforte. Op. 77 ... 16 Gr.
— Fantaisie pour la Flûte avec accompagnement d'Orchestre sur la Romance de Charles de France, dite: Les Chevaliers de la Fidelité. Op. 78 ... 1 Thlr.
— nouv. Fantaisie pour Flûte avec Pianoforte. Op. 80 ... 18 Gr.
Berbiguier et Castil-Blaze grand Duo arrangé p. Pianof. et Flûte, tiré des Oeuvres de Steibelt 1 Thlr.
Fürstenau, A. B., 3 grands Solos pour la Flûte avec accompagnement de Pianoforte. Op. 37. No. 1. 2. 3. ... à 20 Gr.
— Rondo brillant pour Flûte avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 38 ... 1 Thlr. 4 Gr.
— — do. avec accompagnement de Pianoforte. Op. 38 ... 12 Gr.
— Quatuor brillant pour Flûte, Violino, Alto et Violoncelle. Op. 39 ... 1 Thlr.
Fürstenau, A. B., 4me Concerto pour la Flûte avec acc. de grand Orchestre. Op. 40 2 Thlr. 16 Gr.
— Do. avec accompagnement de Pianof. 1 Thlr.
— Concertino pour 2 Flûtes principales avec accompagnement de grand Orchestre Op. 41. 2 Thlr.
— Do. avec accompagnement de Pianoforte 1 Thlr.
Molino, F., 2d Nocturne pour Flûte ou Violon et Guitare. Op. 38 ... 8 Gr.
Tulou, Air varié pour la Flûte avec accompagnement l'Orchestre. Op. 39 ... 1 Thlr. 4 Gr.
— Do. avec accompagnement de Pianoforte 16 Gr.
Vogt, Airs variés pour Flûte et Pianoforte. Liv. 3. 8 Gr.
Bärmann, H., Concertino pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre. Op. 31 ... 1 Thlr. 16 Gr.
Müller, F., Fantaisie pour la Clarinette sur un chant pastoral des Suisses avec accompagnement de l'Orchestre ... 1 Thlr.

Müller, F., Introduction et Thème varié pour la Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Violoncella. . . . . 16 Gr.
— Do. avec accomp. de Pianoforte. . . . 12 Gr.
Kummer, Concert pour le Basson avec accompagnement de l'Ochestre. Op. 27. . . . . 3 Thlr.
Mejo, Rondo pour le Cor avec accomp. de 2 Violons, Viola, Flûte, 2 Hautbois, 2 Cors et Basse. . . . .
— Variat. pour Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Serpent et Trombone ad lib.

Für Pianoforte.

Baake, F., grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 6. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Boieldieu, Ouverture de l'Opéra: La Dame blanche pour le Pianoforte (avec Violon et Violoncelle ad libitum). 16 Gr.
Boyneburgk, F. v., 12 Walses pour le Pianof. à 4 mains pour les Commençans. Op. 18. 12 Gr.
— Potpourri pour Pianoforte et Flûte. Op. 19 1 Thlr.
Bornhardt, 6 Sonatines faciles pour Pianoforte et Flûte. Liv. 2 et 3. . . . . à 16 Gr.
Duvernoy, Quadrille et gr. Walze pour le Pianof. 10 Gr.
Götze, C., Variat. plaisantes et faciles p. le Pianof. et Violon ou 2 Violons sur des thêmes de Mozart, Chérubini et C. M. de Weber. Op. 28. 1 Thlr.
— L'Espagnole et 2 Polonaises pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 21. . . . . 16 Gr.
Guillou, Air varié pour Pianof. et Flûte. No. 3. 10 Gr.
Kalkbrenner, Sonate p. le Pianoforte avec Flûte (ou Violon) et Violoncelle ad libit. Op. 39. 1 Thlr.
— Variations pour le Pianof. tiré de l'Opéra de Mozart: Le Nozze di Figaro. Op. 57.
— (nouvelle) gr. Sonate pour le Pianoforte à 4 mains, (dédiée à M. Onslow.) Op. 80. . . 2 Thlr.
— Quintetto pour le Pianoforte, Violon (ou Clarinette), Viola (ou Cor), Violoncelle et Contrebasse. Op. 81. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
Hérold, Rondeau Walse pour le Pianof. Op. 34. 10 Gr.
Kloss, C., Sonate pour le Pianoforte. Op. 23 12 Gr.
Kummer, grande Fantaisie pour Pianof. et Flûte (ou Violon.) Op. 26. . . . . 18 Gr.
Maurer, Ouverture de l'Opéra: La Fourberie decouverte, pour le Pianoforte à 4 mains. . . 16 Gr.
Méhul, Ouverture des 2 Aveugles de Tolède, pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . 12 Gr.
Onslow, G., Toccata pour le Pianoforte. Op. 6 8 Gr.
— gr. Duo pour le Pianof. à 4 ms. Op 7 1 Thlr. 8 Gr.
— 3 gr. Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon obligé. Op. 11. 2 Thlr. 12 Gr. (jede der 3 Sonaten 20 Gr.)
— Variations sur la Romance: Charmante Gabrielle, pour le Pianoforte. Op. 12. . . . . . 8 Gr.

Onslow, G., Introduction Variations et Finale sur l'Air: Aussitôt que la lumière, pour le Pianoforte. Op. 13. . . . . 12 Gr.
— gr. Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement du Violon obligé. Op. 15 1 Thlr. 8 Gr.
— Sonate p. Pianof. et Violon. Op. 29. 1 Thlr. 8 Gr.
— Sextuor pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse ou 2 Violons, Viola, Vcelle et Contrebasse. Op 30 3 Thlr. 12 Gr.
Passy, Fantaisie pour le Pianoforte sur des Airs nationaux Suédois. 1 Thlr.
— Variations et Fugue pour le Pianoforte . . . 12 Gr.
Schlösser, Sonate pour le Pianoforte. Op. 10. 1 Thlr.
Schwencke C., 6 Divertissemens pour le Pianoforte. Op. 12. Liv. 3. . . . . 1 Thlr.
Sörgel, F. W., Rondeau pour le Pianoforte et Violon. Op. 23. . . . . 12 Gr.
Fischer, M. G. (in Erfurt,) 8 Chorale mit begleitenden Canons. 16s Werk. . . . . 8 Gr.

Für Guitarre.

Carulli, F., Morceaux progressifs pour la Guitare à l'usage des Commenants. Op. 264. 12 Gr.

Für Gesang.

Händel, Athalia, Oratorium. Im Klavierauszug von Clasing. . . . . 5 Thlr.
Kreutzer, Conr., Lieder und Balladen von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte. 1s Heft.
— Do. Do. Do. 2s Heft.
Neukomm, S., Les quatre Antiennes à la S. Vierge pour 3 voix égales. (Alma redemptoris mater — Ave Regina — Regina coeli — Salve Regina —). Op. 44. . . . . 8 Gr.
— 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Nicola, 3 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 10 Gr.

Verkaufsanzeige.

Eine grosse Pedalharfe der besten Gattung von Erard frères in Paris, im Umfang von Contra Es bis dreygestrichen f, mit Klappe, im modernsten Geschmacke reich verziert steht nebst Etui zu verkaufen. Kauflustige belieben sich in francirten Briefen desshalb zu wenden an den Harfenlehrer

Joh. Rud. Prinz
in Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. №. 16. 1826.

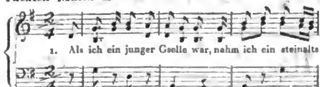
Recension.

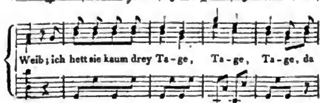
1. *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz etc.* 4te, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Bern, bey Burgdorfer, Buch- und Kunsthändler. 1826.
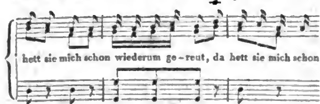
2. *Texte zu der Sammlung von Schweizer-Kühreihen etc. von Joh. Rud. Wyss, Prof.* Cahier de Texte du Recueil etc. Bey dems.

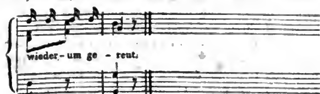
Die zweyte Ausgabe dieser mit Recht sehr beliebten Sammlung, vom Jahre 1812, besorgt durch Hrn. Pfarrer Kuhn, ist damals von uns ausführlich angezeigt, beurtheilt und den Liebhabern empfohlen worden. Wir haben um so weniger nöthig, uns zu wiederholen, da die Sammlung nun sehr bekannt und verbreitet, so dass es unter den, jedes Jahr die Schweiz so zahlreich Bereisenden, wenigstens unter den Wohlhabenderen derselben, zum Gebrauch geworden ist, wie irgend eine der vielfältigen Ansichten von Schweizergegenden, so diese Sammlung von Gesängen, zum Andenken mit nach Hause zu nehmen. Dadurch ist nun auch die Verlagshandlung in den Stand gesetzt worden, für diese neue Ausgabe beträchtlich mehr, als für die früheren, zu thun; und wir begnügen uns damit, nur diess etwas näher anzugeben. Es betrifft die Vermehrung, Anordnung, Ausschmückung des Ganzen, und die Nachbesserung (in Text und Musik) des Einzelnen. Vermehrt ist die Sammlung durch verschiedene, und sehr artige, neue Stücke, theils neugedichtete, theils aus dem Munde des Volks aufgefangene; (es sind der Nummern jetzt 76) durch Begleitung der Guitarre, ausser der frühern für's Clavier, und durch ein ausführlicheres Glossarium zum Verständniss der Volkssprache. Anders angeordnet ist die Sammlung besonders in Hinsicht auf die Texte, von denen stets nur die erste Strophe der Musik untergelegt ist: die ganzen Gedichte aber findet man in dem unter No. 2. angeführten, kleinen Buche, dem Hr. Prof. W. eine lange Vorrede vorgesetzt hat, worin man Allerley über die Schweizer-Nationallieder überhaupt, über die hier gesammelten insbesondere, und über manches Verwandte (z. B. über das altächte Alphorn) findet, was wohl Jeder gern lesen, wenn auch zugleich wünschen wird, es möchte mit weniger Breite und ohne Itiodismen vorgetragen seyn. Diese Anordnung macht freylich nöthig, dass ein Anderer singt, ein Anderer spielt — der Letzte müsste denn die Musik auswendig behalten; was bey ihrer Leichtigkeit bald geschehen wird: die Anordnung ist zu Gunsten der Ausländer getroffen worden, die nicht Deutsch verstehen und sich nun mit dem Texte nicht zu schleppen brauchen. Zur Ausschmückung erhält man, ausser schönem Papier und Steindruck, als Titelkupfer eine grosse lithographirte Zeichnung in Folio, wo ein Schweizer Nationalfest gefeyert wird mit Ringen, Schwingen, Singen, Springen; und eine beträchtliche Anzahl eingedruckter, lithographirter Vignetten, mancherley Scenen der schweizerischen Lebensweise und Beschäftigung, meistens in Landschaft, darstellend. Alle sind hübsch erfunden, wahrhaft charakteristisch und skizzenhaft, mehr oder weniger lobenswerth ausgeführt. Die Nachbesserungen betreffen bessere Lesarten in den Volksliedern, die, in der Schweiz wie überall, nach verschiedenen Gegenden verschieden abweichen, und Manches, was die Musik betrifft. — So finden wir diese Ausgabe der Sammlung im Verhältniss zur dritten, die doch auch keinesweges vernachlässigt war; und diess wird genügen, sie denen zu empfehlen, welchen sie bestimmt ist. — Um mit einem guten Spasse zu endigen, stehe hier das (auch schon aus anderen Sammlungen mit Abweichungen bekannte) Lied, No. 42: *das alte und das junge*

Weib; weil diess, dem Dialekte nach, sogleich von jedem Leser verstanden wird. Es nimmt sich hier, mit der von uns auf zwey Zeilen zusammengerückten Musik also aus:









2. Als ich nu uf den Kirchhof kam,
Bat ich den lieben Tod:
Ach lieber Tod von Basel,
Hol mir mein' Alte fort!

3. Als wieder ich nach Hause kam,
Fand ich mein' Alte todt.
Ich spannte d'Ross an Wagen
Und fuhr mein' Alte fort.

4. Als ich dann uf den Kirchhof kam,
Das Grab war schon gemacht.
Ihr Träger geht fein sachte,
Dass d' Alte nicht erwacht!

5. Scharrt zu, scharrt zu, scharrt immer zu —
Das alte böse Weib!
Sie hat ihr Lebentage
Geplagt mein'n jungen Leib.

6. Als wieder ich nach Hause kam,
All' Winkel war'n mir z'weit.
Ich wartet' kaum drey Tage,
Nahm ich ein junges Weib.

7. Das junge Weibel, das ich nahm,
Das schlug mich alle Tag'
Ach lieber Tod von Basel,
Hett' ich mein' Alte noch!

Nachrichten.

Magdeburg. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Harmonie-Concerte.* Symphonieen, von Fesca in Es, von Wilms in D ♭ (ein gekröntes Preiswerk, welchem aber Originalität fehlt), von Mühling in C und von Ries in Es. Die erste und letzte wurden gut, die andern beyden nicht ohne Fehler executirt. Ouverturen von Beethoven in C ♯ (die ältere), von Cherubini aus dem *Gefangenen*, von Mozart aus *Figaro*, von Righini aus *Tigranes*, von Lindpaintner aus *Moses*, und von Kuhlau aus *Elisa*. Alle gingen gut; die letzte, ein sehr grossartiges Werk, war neu und wurde applaudirt. Concertino für Clarinette und Fagott von Danzi, eine sehr gemüthliche, von Hrn. Feldt und Krause äusserst zart und mit discreter Begleitung vorgetragene Composition. Variationen für die Violine in A ♯ von Rode, von Hrn. Lange, einem jungen Mitgliede des hiesigen Orchesters, ängstlich, und mit einiger Uebereilung, doch für seine Kräfte gut und mit Beyfall vorgetragen. Variationen für die Violine in C ♯, von Mayseder, vorgetragen von dem Hrn. Concertmeister Müller aus Braunschweig: ein rechtes Concert- und Bravourstück, welches dieser ausgezeichnete Virtuos mit dem Geschmack und der Fertigkeit vortrug, die man allgemein an ihm bewundert. Quartett in A ♯ von B. Romberg, worin Hr. Kammermusikus Müller das Violoncell spielte, und von seinem Bruder, Hrn. Fesca und Hrn. Hartmann begleitet wurde. Die Composition wird jedem Musikfreunde als eine der schönsten des herrlichen Meisters bekannt seyn; sie wurde mit solcher Zartheit und so vielem Gefühle vorgetragen, dass sie zu dem lebhaftesten Beyfall hinriss, obgleich Instrumentalquartetten in unseren Concerten selten Anerkennung finden. Pianoforte-Concert von Böhner, in Es, eine sehr lebendige und fliessende Composition, von Dem. Seebach ziemlich gut und mit Beyfall vorgetragen. Bassarie aus dem ersten Theile der *Schöpfung* (Rollend in schäumenden etc.) und aus dem zweyten Theile derselben in D ♯, von Hrn. Fontan gesungen. Seine Stimme ist nicht stark, sein Gesang zuweilen unrein, sein Vortrag aber recht gut. Concertarie in E ♯, von C. M. von Weber, von Dem. Zumbach recht gut und mit Sicherheit vorgetragen. Terzett von Bergt und Quartett aus dem *befreyten Jerusalem* von Righini, gesungen von Dem.

Zumbach, Dem. Seebach, Hrn. Steinbrück und Hrn. Fontan, ersteres mit einigen Mängeln in der tiefen Stimme, letzteres vortrefflich.

Die Concerte der Gesellschaft der *Vereinigung* sollen sehr brillant gewesen seyn, Ref. hatte aber nicht Gelegenheit, ihnen beyzuwohnen. Sie werden von Hrn. Musikdirector Wachsmann dirigirt.

Drey Extraconcerte fanden im Theater statt. In den beyden ersten liess sich Hr. Iwan Müller auf der Clarinette hören. Er vereinigt mit ungemeiner Fertigkeit einen schönen, runden Ton, welcher sich durch alle Tonarten gleich bleibt: ein Vorzug, welchen der Künstler zum Theil seinen Verbesserungen und neuen Erfindungen an der Clarinette verdankt. Mancher Zuhörer wollte behaupten, dass die Mittel zu einem recht ausdrucksvollen Spiele dadurch verloren gegangen wären, indessen muss Ref. die Ursache dieses Urtheils auf das Theater schieben, dessen Lokal keinem Instrumente solche Wirkung gestattet als der Concertsaal. Hr. Müller bliess lauter eigene Compositionen, von denen die kürzeren Sätze, z. B. ein Siciliano und mehre variirte Arien mit Clavierbegleitung am besten gefielen. Verschwiegen darf übrigens nicht werden, dass unser wohlgeübtes Orchester sein zweytes Concertino recht schlecht begleitete. Das dritte Concert gaben die Hrn. Brüder Müller, deren schon oben erwähnt ist. Hr. Concertmeister M. trug ausser den genannten Variationen von Mayseder, ein Concert von Lafont vor, dessen Composition nicht sonderlich gefiel, aber ungemeine Schwierigkeiten hat, die der Concertgeber alle mit Bravour überwand. Hr. Kammermusikus Müller spielte Variationen von Dotzauer auf dem Violoncell, wie gewöhnlich sehr schön. Aber das Thema war ein zu bekanntes Tyrolerlied und die Variationen hatten nichts Ausgezeichnetes. Uebrigens fanden beyde Künstler vollen, verdienten Beyfall.

Die Mitglieder der hiesigen Bühne unterstützten diese Concerte durch ihre Talente; mehre Arien und andere Gesangstücke wurden vortrefflich von ihnen vorgetragen. Ausserdem spielte Hr. Fritze selbstcomponirte Variationen über ein Tyrolerlied recht brav; aber die Composition war zu gewöhnlich, das Instrument nicht für den Concertsaal geeignet und das Orchester war nie mit ihm zusammen: kein Wunder, dass alle Wirkung verloren ging.

Könnten unsere stehenden Concerte, aus welchen der Gesang, ohne die dankenswerthe Theilnahme einiger Dilettanten und des Seebach'schen Gesangvereins, ganz verschwunden seyn würde, sich einer eben so freundlichen Mitwirkung von Seiten der Theatersänger rühmen, so würden sie, bey der vortrefflichen Ausführung grösserer Instrumentalstücke, einen seltenen Genuss gewähren. Aber wie man sagt, hält es die Theaterdirection ihrem Interesse für nachtheilig, ihren Sängern die Theilnahme an Concerten zu gestatten. Diese Besorgniss ist aber wohl ohne Grund; denn erstens ist der mit Action verbundene und in einem anderen Zusammenhange gegebene Operngesang von dem Vortrage einzelner Arien im Concerte sehr verschieden; zweytens möchten diese wohl noch eher das Bedürfniss lebhafter machen, eine gute Oper zu hören, als dasselbe aufheben.

Berlin. Uebersicht des März. Den 2ten wurden zum ersten Mal in den königl. Schauspielen lebende Bilder aufgestellt. Schon früher hatte Mad. Händel-Schütz dergleichen Ausstellungen gegeben, und bey Hofe und in Privatgesellschaften gab man auch neuerlich ähnliche. Die Generalintendantur benutzte daher den Hang der Zuschauer zu solchen sinnlichen Exhibitionen zu einer für die Kasse sehr einträglichen Speculation. Die in diesem Monat öfters und bey einem stets vollen Hause gegebenen waren nach einem kurzen Vorspiele folgende 11: die Bekränzung Apollo's nach einem Entwurfe des Hrn. Geh. Rath Schinkel, dazu Duett aus B. A. Webers Festspiel *Epimenides*, gesungen von Dem. Carl und Hoffmann; Joseph vor Pharao, nach Raphael, dazu Romanze aus *Joseph in Aegypten*, gesungen von Hrn. Bader; die Auffindung Mose, nach Raphael, dazu Chor von Naumann; Verkauf der Liebesgötter, Herkulanisches Wandgemälde, dazu Terzett aus Armide, gesungen von Dem. Reinwald (jetzt Mad. Valentini), Carl und Hoffmann; Wandgemälde aus Herkulanum, Mars, Victoria, Bacchantin, dazu Chorgesang aus Méhuls *Uthal;* dithyrambischer Musenzug, nach einer Skizze von Wagner in Rom, dazu Chorgesang von Naumann; der Prinz von Geldern droht seinem Vater im Gefängnisse, von Rembrandt, aus der Galerie von Sanssouci, dazu Chorgesang von Catel; Raphael und seine Geliebte, nach einem Bilde von Picot, dazu Barcarole von Mad. Gail, gesungen von Dem. Carl und Hoffmann und Hrn. Berend; Siegfrieds Abschied von Chriemhilden, nach einer Zeichnung von

Cornelius, dazu deutsches Minnelied, gesungen von Dem. Flache und Hoffmann und Hrn. Berend und Reinicke; der Violinspieler, nach van Steen, dazu Bauernchor von C. M. v. Weber; französische Rekruten nach H. Vernet, dazu französischer Marsch. Nichts misslang; den glücklich gewählten Hintergrund und die geschickt wechselnde Beleuchtung für jedes Bild verdankte man dem Talente und der Thätigkeit des Hrn. Inspector Gropius. Bey Raphael und seiner Geliebten rief man nicht ohne Erfolg da Capo. Am 19ten wurde zum ersten Mal und seitdem öfters mit grossem Beyfalle gegeben: *der Maurer*, Oper in drey Abtheilungen, nach dem Französischen: *Le Maçon* von Scribe, zur beybehaltenen Musik von Auber, bearbeitet und in Scene gesetzt vom Regisseur, Hrn. Baron von Lichtenstein. Die Besetzung war vortrefflich; Hr. Stümer gab den Leon von Mérinville, Mad. Schulz die Jrma, Hr. Bader den Maurer Roger, Hr. Devrient der jüngere den Schlosser Baptiste, Mad. Seidler dessen Schwester Henriette, Mad. Dötsch die Frau Bertrand. Die Musik ist geschmackvoll und dem Inhalt angemessen. Besonders gefielen: das Quartett von Roger, Léon, Baptiste und Fr. Bertrand: Seh' ich recht etc; Henriettens und Rogers Duett: Ich muss fort etc. und das Finale, besonders die Partie: Denn meinem Mann etc; im zweyten Akte Jrma's Arie: So wisst denn, auf allen Wegen etc; Roger's und Baptiste's Duett: Keine Rast, angefasst; Leons Arie: Ach die Geliebte wiedersehen etc; Leons und Jrma's Duett: Weit von dem Schreckensorte etc. und das Finale; im dritten Akte Henriettens Arie: An meine Ehe, ach etc; das Duett der Frau Bertrand und Henriettens: Darf man sie, Frau Nachbarin, fragen etc., das jedesmal bey dem ausgezeichneten Spiel allgemein gefiel und wiederholt werden musste; Rogers Recitativ und Arie: Ach meine Wangen glühn etc. Die neue Decoration der zweyten Abtheilung ist von Hrn, C. Gropius.

Im königstädtischen Theater waren neu: den 1sten, *der Türke in Italien*, komische Oper in zwey Akten von K. v. Holtey, eingerichtet zur Musik von Rossini. Das Stück war durch den Regisseur Freyherrn v. Forcade vortrefflich besetzt; Hr. Wächter gab den Selim, Hr. Spitzeder den Geronio, Dem. Sontag dessen Gattin Fiorilla, Hr. Jäger seinen Nachbar Narciso, Mad. Wächter die Zaide, Hr. Krause den Albazar und Hr. Genée den Versifex. Auch waren zwey brillante Arien von Raimondi und ein braves Terzett von Hrn. Musikdirector Stegmayer eingelegt, das nur zu viel Janitscharenmusik enthält. Fast alle Piecen erhielten den lautesten Beyfall. Den 3ten: *Johann von Wieselburg*, musikalisches Quodlibet in zwey Aufzügen, als komisches Seitenstück zum Johann von Paris bearbeitet von A. Gleich; die Musik vom Kapellmeister Fr. Roser. Die Leser kennen diese Posse schon aus den Wiener Berichten; sie gefiel im Ganzen, besonders durch die gute Besetzung; Hr. Genée gab den Istwan Görges, Hr. Rosenfeld seinen Sohn Johann, Dem. Schirer die Gastwirthin Cordula, Mad. Spitzeder ihre Tochter Rosine, Dem. Eunike den Jockey Robert und Hr. Schmelka den Hieronymus. Besonders gefielen: Rosinens und Johanns Duett: Gieb jetzt mir Kraft, o Liebe etc. aus den *Dorfsängerinnen*; Cordulas Arie: Man kennet mich ja ohnehin etc. und der Schlussgesang: Was was was ist nichts z'essen da etc.; im zweyten Akte: Rosinens Arie: Ja mein Franz nur wird mein Mann etc. aus Rossini's *diebischer Elster;* Istwans Arie: Wenn's will Istwan Weibel haben etc. und das Terzett von Robert, Johann und Rosine mit Chor: Die Liebe nur schafft uns die schönsten Bande etc. Den 22sten: *Paris* (sprich Páris) *in Pommern, oder die seltsame Testamentsklausel*, Vaudevilleposse in einem Akt, mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Die Intrigue ist einfach und gerundet, das Ganze unterhaltend, nur einzelne Scenen sind zu lang ausgesponnen. Ein vacirender Handelsjude, Heimann Levi, (Hr. Angely) entscheidet unter drey schönen Schwestern (Dem. Holzbecher, Car. Sutorius, Nina Sontag), welche die hässlichste sey, der dann ein Landgut als Legat zufällt. Jede Schöne will das Landgut fahren lassen, um nur nicht für die minder schöne zu gelten. Ihre drey Freyer (Hr. List, Rösicke, Krause) wünschen aber grossmüthigst, dass eines jeden Braut die hässliche sey, und erscheinen verkleidet für ihre Mädchen beym Streite. Der aufgedrungene Bräutigam der jüngsten, der cyclopische Forstwärter Lebrecht Klarauge (Hr. Schmelka) erhält den Preis (eine parfümirte Seifenkugel) und für seine Schöne, die ihn natürlich abweist, zugleich das Gut. Den 28sten: *Herodes von Bethlehem, oder der triumphirende Viertelsmeister*, ein Schau- Trauer- und Thränenspiel in drey Akten, mit Chören, als Pendant zu den vielbeliebten Hussiten vor Naumburg. Das Stück gefiel, wie vor 25 Jahren, als es von herumziehenden Figuren in Charlottenburg brav gege-

ben wurde. — Frau von Biedenfeld, vom Stadttheater zu Magdeburg, früher Mitglied dieser Bühne, gab drey Gastrollen, am 9ten und 12ten die Claudia in Dittersdorf's *Apotheker und Doctor*, und am 11ten die Beatrix in Cimarosa's *heimlicher Ehe*. Ein neu engagirtes Mitglied dieser Bühne, Dem. Louise Kupfer, trug am 18ten in den Zwischenacten eine Arie mit Chor von Rossini und eine Polonaise von Pucita mit Beyfall vor.

Von Concerten verdienen Auszeichnung: am 13ten das der königl. Sängerin Mad. Josephine Schulz, die eine Scene und Arie aus Meyerbeer's Oper *Margherita d'Anjou* mit Chor und obligater Violine, von Hrn. Musikdirector Möser gespielt, neue Variationen von Möser, mit Mad. Seidler ein Duett von Sim. Mayr, und mit derselben und Hrn. Stümer ein Terzett von Rossini mit gewohnter Kunstfertigkeit, aber vor einem nur halb gefüllten Saale vortrug. Am 14ten gab Concert Hr. Heinrich Hermann, Zögling der hiesigen Blindenanstalt, der ein Adagio und Rondo für Flöte von Schulz und Variationen für die Liebesflöte von Meyer nicht ohne Beyfall vortrug. Am 15ten, Mad. Milder, die eine für sie von Hrn. Reissiger neu componirte grosse Scene, eine Arie aus Cherubini's *Medea*, ein für sie von Conr. Kreutzer componirtes neues Lied: „*Kein Heimweh*" mit Begleitung einer obligaten, von Hrn. Desargus gespielten Harfe, mit Dem. Hoffmann ein Duett aus Rossini's *Semiramis*, und mit derselben und Hrn. Stümer ein Terzett mit Chor aus Rossini's *Ricciardo e Zoraide* vortrug. Den 22sten führte Hr. Organist Hansmann *Graun's Tod Jesu* zum Besten des hiesigen Bürgerrettungsinstituts und der königl. Orchesterwittwenkasse auf; die Solopartieen führten Dem. Carl und Hoffmann und die Herren Bader und Blume, die Chöre die Mitglieder des Hansman'schen Singinstituts und die Instrumentalpartie die königl. Kapelle unter Leitung des Hrn. Musikdirector Möser trefflich aus. Dasselbe Oratorium gab am Charfreytage Hr. Prof. Zelter mit Unterstützung der Mad. Schulz, Dem. Saroni (einer hoffnungsvollen Dilettantin und Zelters Schülerin), Hrn. Stümer und Reissiger und der Singakademie, namentlich in Hinsicht der Chöre und Choräle ausgezeichnet schön. Den 31sten war eine musikalisch-declamatorische Morgenunterhaltung in dem ganz gefüllten königstädtischen Theater. Der erste Theil gab die Ouverture aus C. W. Hennings Oper: *die Rosenmädchen*. Darauf sangen Mad. Spitzeder und Dem. L. Kupfer ein Duett aus Rossini's *Tancred*. Hierauf trug Dem. Holzbecher ein Gedicht von C. v. Holtey „Zu spät und zu früh" vor. Dem. Sontag trug dann eine Arie von Mozart und Dem. Leopoldina Blahetka den ersten Theil des Clavierconcerts in A moll von Hummel vor; der zweyte Theil gab Adelaide, Lied von Matthisson und Beethoven mit Klavierbegleitung, vorgetragen von Dem. Blahetka und Hrn. Jäger, der auch auf Verlangen den *ersten Kuss* zu eigener Guitarrenbegleitung trefflich sang; *der Schicksalshund oder die Satisfaction*, Schwank (nach einer allbekannten Sage und zu dem übrigen Concertinhalte nicht passend), gesprochen von Hrn. Angely; Bravourvariationen, componirt und vorgetragen von Dem. Blahetka; erstes Finale aus Mozarts *Don Juan*, worin Dem. Sontag die Partie der Donna Anna, Mad. Spitzeder die Elvira, Mad. Wächter die Zerline, Hr. Jäger den Octavio, Hr. Wächter den Don Juan, Hr. Genée den Masetto und Hr. Spitzeder die Partie des Leporello sangen, und den nie zu erfüllenden Wunsch erregten, von ihnen die Oper einmal dargestellt zu hören. Da von diesen Künstlern und Künstlerinnen schon oft in diesen Berichten geredet worden, so erwähnt Ref. nur, dass Dem. Blahetka aus Wien, die hier zum ersten Mal sich hören liess, wegen ihrer ausserordentlichen Kunstfertigkeit allgemeinen Beyfall einerntete.

Bericht aus Nürnberg, vom May 1825 bis Ostern 1826. Als ein erfreuliches Zeichen von dem Sinne für das Höhere und Würdigere in der Tonkunst sind wohl zuerst die beyden grossen Ausführungen der *Schöpfung* von Haydn und der *Sündflut* von Schneider zu erwähnen, welche in diesem Zeitraume wiederholt Statt fanden. Erstere wurde am Weinachtsfeste, die letztere am Osterfeste gegeben. Beyde wurden mit bestem Erfolge von einem Chor und Orchester von nahe an 150 Personen unter der Leitung unsers Stadtmusikdirectors Hrn. Blumröder ausgeführt und beyde von einem zahlreichen Publikum besucht, das sich von der herrlichen, ewig neuen *Schöpfung*, wie schon so oft, angezogen fühlte, in Schneiders *Sündflut* aber ein Tongemälde kennen lernte, welches gewaltige Kraft mit Zartheit vereint und durchgängig die Meisterhand erkennen lässt, die es geschaffen hat. Ein noch grösserer Genuss war freylich

Kennern und Freunden der Musik durch die Aufführung des Schneider'schen Werkes am versuchten Musikfeste im October v. J. zugesichert, denn der geistvolle Meister war auf Einladung hieher gekommen, sein Werk selbst zu leiten; 250 Sänger und Orchesterspieler, darunter Meister der Kunst, wie Molique, Jacobi, Klein, Hörger u. a. m. hatten sich von Nürnberg und anderen Städten zu diesem Zwecke eingefunden, das Publikum hatte sich günstig für den gehofften Erfolg gezeigt, allein durch den Tod des Landesvaters wurde aus dem Freudenfeste ein Trauerfest! Indess ist die Ausführung dieses Musikfestes für den Sommer dieses Jahres vorbehalten, und bey dem Interesse, das sich voriges Jahr gezeigt, darf glücklicher Erfolg gehofft werden. Ausser den obenerwähnten grösseren Werken hörten wir von Kirchenmusiken mit zweckmässig starker Besetzung sorgfältig ausgeführt: 1. Schicht's *Te deum laudamus*, am Kirchweihfeste zu St. Sebald; 2. Mozart's *Requiem* am Trauerfeste des Königs, in der katholischen Kirche, beyde unter Leitung des Stadmusikdirectors Hrn. Blumröders; dann in letzter Kirche 3. eine *Messe* des Theatermusikdirectors Hrn. Georg mit Beyfall ausgeführt.

Es ist unstreitig für die Kunst hier viel dadurch gewonnen, dass nun mit Leichtigkeit zu Aufführungen geschritten werden kann, welche viel Kräfte erfordern; und diess ist hauptsächlich dem Bestehen und dem fortdauernden Wachsthume der Schul- und Gesanganstalten zuzuschreiben. Ausser dem regelmässigen Gesangunterricht in den Schulen, zum grössten Theile durch gesangerfahrne Lehrer, welche bey den öffentlichen Darstellungen selbst mitwirken, bildet die städtische Gesangschule, an welcher Hr. Köhler steht, über 170 Stimmen, mit bestem Nutzen, wie die öffentliche Jahresprüfung im Juny v. J. bewies; die in derselben am weitesten Vorgerückten gehen zu dem Gesangchor des Hrn. Blumröder über. Der freywillige Cäciliengesangverein des Hrn. Musikdirector Georg, von ungefähr 30 Mitgliedern besteht daneben fort, und seit 6 Monaten haben die Volksschullehrer eine Chorgesangschule für Männerstimmen errichtet, welche auch schon an 70 Mitglieder zählt. Nach solchen Vorbereitungen wird sich binnen wenig Jahren noch Bedeutenderes leisten lassen.

An Concertmusik hat es hier in den letzten Wintermonaten nicht gefehlt. Sechs Concerte im Museum, drey im Theater, zum Vortheile der beyden Directoren, der Herren Blumröder und Georg, (ersterer dirigirt die Concerte des Museums, letzterer die des Theaters) und mehre Concerte fremder Künstler (im Januar des trefflichen Flötisten Böhm von München, im März der kunstgebildeten Fürstl. Thurn- und Taxischen Hofsängerin Fräul. Mathilde Weiss aus Regensburg (ein herrlicher Contrealt) u. a. gaben Gelegenheit, viel Gutes zu hören. Beethovens wirkungsreiche neue grosse Festouverture, mehre seiner herrlichen Symphonieen, Symphonieen von Mozart, Haydn u. a. wechselten in den beyden Concertanstalten mit neueren und älteren Ouverturen, und der parteylose Zuhörer konnte mit Zufriedenheit den Eifer für gute Ausführung erkennen. Vielfach versuchten sich in diesen Concerten talentvolle Dilettanten neben Musikern von Beruf, und es dürfen wohl nur unter den Gesangpartieen genannt werden: die schöne grosse Weber'sche Concertarie No. 5. (Fräul. Wild), die Arie in Es, aus *Sargino* von Pär (Fräul. Scharrer), die Rode'schen Variationen über: Oh dolce etc. und die über: Volan rapidi momenti von Pucita (Fräul. Vial); dann die treffliche Arie der Gräfin aus *Figaro* von Mozart (Fräul. Huzler), um die gute Wahl unserer Sängerinnen zu bezeichnen. Unter den Instrumentalsolopartieen sind (neben mehren anderen guten Stücken) zu erwähnen: ein schönes Concert für die Flöte von Berbiguier, ein Keller'sches Potpourri (Hr. Stadtmusikus Hahn), Crusells effectvolles Clarinettconcert (Hr. Stadtmusikus G. Backofen), ein Kreutzersches Concert für die Violine (Hr. Stadtmusikus Bach j.), ein Violoncell-Concert von Stowray (Hr. Musikdirector Stiastny, der leider nach Mannheim abgegangen ist); die Ausführung des schönen Lindpaintnerschen Concertino's für Flöte, Horn und Oboe (Hr. Hahn, Daut und Göbel), im Museum, die des Beethovenschen Septetts im dritten Theaterconcerte. Die Concerte des Museums verschönerten der treffliche Flötist Hr. Böhm und die Kunst-Eleven Herren Lenz und Nieser (für Horn und Fagott), ein talentvoller Clavierspieler aus München, Hr. C. Kündinger aus Kitzingen und die erwähnte Fräul. Weiss, eine eben so treffliche Altsängerin als Klavierspielerin, wie sie sich durch den meisterhaften Vortrag der beyden grösseren Hummel'schen Rondo's zeigte. In den Theaterconcerten hörten wir Hrn. Pfortner, Oboisten aus Prag, der gute Anlagen zeigte, und die obengenannten Herren Lenz und Nieser. In dem eigenen

Concerte des Hrn. Stadtmusikus Blumröder (im Februar d. J.) erfreute uns derselbe mit einer gelungenen, von ihm componirten Festcantate auf den Regierungsantritt unseres Königs (der ausgezeichnete Text von Hrn. Cand. Mayer in Nürnberg); in dem Concerte des Hrn. Director Georg (am Palmsonntage) hörten wir, vom Cäcilienverein gut vorgetragen, das Terzett und die letzten Chöre aus Beethovens *Christus am Oelberge.*

Der fürstl. Fürstenbergische Hofmusikus Hr. Köndlein (ein geborner Nürnberger), zeigte in seinem Concerte, welches im April vorigen Jahres hier Statt fand, dass er durch Fleiss auf seinem Instrumente (der Violine) und durch ansprechende eigene Compositionen nach einem ehrenvollen Ziele strebe.
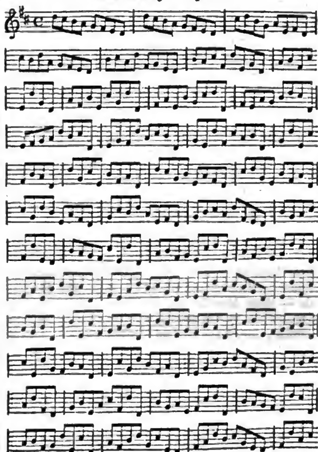
Das Künstlerpaar Hr. und Mad. Weixelbaum, welches im Juny des vorigen Jahres hier Concerte gab und auch im Theater auftrat, braucht nur genannt zu werden, um einen ausgezeichneten Kunstgenuss zu bezeichnen. Ueber die hiesige Oper besteht die alte Klage noch fort. Bey dem Mangel an brauchbaren Sängern und Sängerinnen (die fleissigen Herren Bürchl und Bonhak so wie Dem. Kupfer und Noisten thaten wohl das ihrige, konnten jedoch nicht alles bewirken) und in Ermangelung eines Chors musste Hr. Musikdirector Georg, der nur wenig grosse Opern zur Aufführung bringen konnte, sich auf die Verbesserung des Orchesters beschränken, daher er denn auch im Januar d. J. abtrat. Ob die Oper durch die neue Musikdirection des Hrn. Fackler und durch die mit ihm eingetretenen Demoiselles Stolberg und Ruländer gewonnen hat, wird die Folge zeigen.
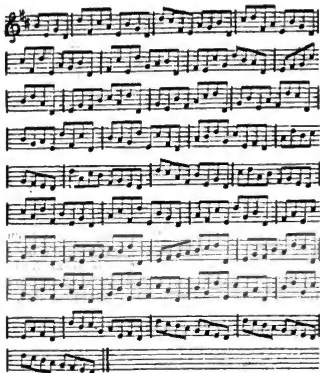
Erfreulich ist es übrigens, den wachsenden Sinn für die Tonkunst auch in den fortdauernden kleineren Concertanstalten und in den musikalischen Unterhaltungen in Privatgesellschaften zu erkennen. Wenn im Museum sich an Musikabenden 5 bis 600 Mitglieder einfinden und mit Aufmerksamkeit und Theilnahme den Vorträgen zuhören, wenn eine andere zahlreiche Gesellschaft (*zur Eintracht*) am Todestage Jesu Graun's Passions-Oratorium in kirchlicher Stille anhört, so beweiset diess wohl, dass ihren Mitgliedern der Sinn für edlere Genüsse nicht fremd ist.

Einige Worte über den Gebrauch in England, nach einer musikalischen Vorschrift zu läuten.

Für manche Leser der musikalischen Zeitung dürfte es vielleicht nicht ganz uninteressant seyn, in der Musikbeylage die Art und Weise, wie in mehren Städten Englands das Glockenläuten vorgeschrieben ist (oder den sogenannten *Course of triples*), kennen zu lernen. Acht Glocken sind nach der diatonischen Scala, im Umfange einer Octave, rein gestimmt, und werden von acht Personen, unter der Leitung eines Dirigenten, nach der hier mitgetheilten Vorschrift geläutet. Diese Vorschrift ist sehr alten Ursprunges, wesshalb auch die Nation sie sehr achtet und streng darauf hält. Es werden sogar, nach echt englischer Sitte, Wetten darüber angestellt, welche Stadt es der andern an Reinheit und Präcision des Geläutes zuvorthue. Untersucht man nun diesen *Course of triples* mit seinen Variationen und Combinationen, so kann man ihm schon dieserhalb einige Würdigung nicht versagen und den frommen Wunsch kaum unterdrücken, dass auch in Deutschland ein geregeltes Läuten mehr als bisher beachtet werden möchte.

Course of triples.





Anfänge des ersten und des dritten Satzes), er wird noch geniert durch den Bau der Perioden, selbst durch ihre symmetrischen Verhältnisse; (so drehet er sich, von vorn herein, ohngeachtet aller Seitensprünge, über Verhältniss zum Ganzen um G dur herum; im Finale verweilet er, in den Zwischensätzen, besonders dem letzten, — gewissermaassen alla Turca, und an sich recht hübsch — so lange in C dur, und hebt diese Sätze gegen das Thema und seine Tonart so hervor, dass man glaubt, das Ganze könne noch nicht zu Ende seyn und müsse sich zuvor wieder viel fester in seiner Tonart festsetzen) wo er einmal sich selbst in Etwas hineingespielt hat, da kann er nicht wohl aufhören, bis er nichts mehr aufzubringen hat, (wie diess im Finale am auffallendsten ist) und mit nahen und sogleich einem Jeden bemerkbaren Reminiscenzen (wie z. B. im Scherzo an das Beethoven'sche der Sinfonia eroica) nimmt er es nicht zu genau, oder wird sich ihrer noch nicht bewusst. Damit haben wir zugleich gesagt, wie wir die Sonate gefunden haben. Sie bestehet übrigens aus folgenden Sätzen: Allegro con brio; Andante sostenuto; (der, wenn auch nicht originellen, doch angenehmen Erfindung, dem guten Ausdrucke und der angemessenen Haltung nach, ein lobenswürdiger Satz) Scherzo prestissimo, mit Trio, und Rondo brillante. Fertigkeit wird vom Spieler vorzüglich verlangt; besitzt er diese, wie sie jetzt so sehr Viele besitzen, so wird es ihm nicht eben schwer, diese Sonate angemessen vorzutragen.

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par C. W. Greulich. Op. 12. Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.)

Der Ref. kennet die früheren 11 Compositionen des Verfassers nicht, und diesen überhaupt bloss aus dieser Sonate. Nach dieser denkt er sich ihn als einen Mann, nicht ohne Talent — denn Verschiedenes in dieser Sonate ist den Gedanken und dem Ausdrucke nach interessant erfunden oder zusammengestellt; nicht ohne Kenntniss der Harmonie — denn Manches ist gut und nicht immer auf gewöhnliche Weise modulirt oder harmonisch fortgeführt; einen lebhaften und raschen Klavierspieler — denn für solche ist hier zunächst gesorgt: aber noch jung; denn er mischt im Geschmacke noch Altes und Neuestes unter einander (vergleiche gleich die

---

Grande Sonate brillante pour Pianoforte et Flûte, comp. — — par F. Kuhlau. Oeuv. 64. Hambourg, chez Cranz. (Pr. 1 Thlr. 18 Gr.)

Ein kräftiges, wirklich brillantes Allegro aus Es dur; ein altdänisches Liedchen, nach kurzer Einleitung achtmal variirt, mit freyerem Ausgang; ein lebhaftes, heiteres, an Figuren reiches Finale, aus Es dur. Beyde Instrumente reichlich, doch nicht allzuschwierig beschäftigt. Der Erfindung nach, das Finale der anziehendste Satz. Beyde Allegro's sehr in die Breite, und alles mit achtungswerther Rechtlichkeit ausgeführt. Stich und Papier gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten April. N°. 17. 1826.

Ueber den Beruf zur Kritik im Gebiete der Tonkunst.

Um ein wirklich schönes Gedicht zu schaffen, muss man unstreitig ein geborner und durch Kunst vollendeter Dichter seyn; allein zur richtigen Beurtheilung desselben ist diess gerade nicht nöthig. Man darf nur Geist, Herz und Geschmack genug besitzen, alle seine Schönheiten ganz zu empfinden, und Verstand und Beredsamkeit genug, das Empfundene gehörig auszudrücken. Wie könnten sonst Männer, die sich nie selbst als Dichter zeigten, wie z. B. der berühmte Winkelmann, gleichwohl für die ersten und grössten Kenner aller möglichen Dichterwerke gelten?

Noch mehr, es giebt sogar hin und wieder blosse Sammler von Gemälden, die über den wahren Werth ihrer einzelnen Stücke weit richtiger urtheilen, als mancher, der den Pinsel bereits Jahre lang führte, ohne eben selber einer zu seyn. Desgleichen fehlt es nicht an Leuten, die auf's Härchen zu bestimmen wissen, was an einer Statue ist, ohne je den Meissel, oder welche Kupferstiche die besten sind, ohne je eine Radiernadel, oder welche Münzen als die vorzüglichsten gelten, ohne je den Stempel zur Hand genommen zu haben. Eben so finden wir Andere, die vielleicht nie das kunstloseste Wirthschaftsgebäude selbst aufführten, und welchen man gewiss kein Werk der Baukunst für ein schönes und gelungenes verkaufen darf, wenn es das Gegentheil davon ist; und endlich wieder Andere, die, ob sie gleich nie den Rednerstuhl in eigener Person betraten, uns dennoch besser zu sagen wissen, wie es namentlich jetzt in Deutschland um die öffentliche Beredsamkeit steht, als fast sämmtliche Herren vom Fache.

Ist es also, gelinde gesprochen, nicht höchst sonderbar, wenn die meisten Musiktreibenden sich einbilden, oder vornehmer Weise mindestens doch so thun, als ob sich's in Hinsicht auf ihre schöne Kunst, die man aber gegenwärtig nicht selten eine hässliche zu nennen versucht wird, durchaus ganz anders verhielte?

Wollen wir z. B. auf diesen oder jenen Hof-Compositeur achten, so müssen wir erst so viel Notenpapier verdorben haben, als dieser musikalische Heros selbst, um mit Ehren sagen zu können, dass an allen seinen Herrlichkeiten — so weit sie nämlich nicht anderen früheren und wirklichen Meistern abgestohlen sind — so viel, als nichts ist. Und doch braucht man, vorausgesetzt, dass man die Sprache der Tonkunst hinlänglich versteht, höchstens eine kleine Reihe gelungener Englischer oder Schottischer Tanzmelodieen nach ästhetischen Regeln zergliedert zu haben, um über die vermeintlichen musikalischen Lorbern des Hrn. Hof-Compositeurs mit allem Anstande satyrisch zu lächeln. Sein Anche io sono Pittore! ist in der Welt nichts weiter als eine Arroganz, die darum durchgeht, weil man sich hin und wieder so schlecht auf wahre Meisterwerke der Tonkunst versteht.

Oder wollen wir auf die wichtigen Kennermienen mancher weit über Verdienst bezahlter, wie beklatschter Virtuosen etwas geben, so kann kein Sterblicher über den wahren Werth einer Musik früher entscheiden, als bis er sich gehörig legitimirt hat, entweder in jeder Secunde jede Taste eines Fortepiano's mindestens vier- bis sechsmal berühren, oder einer Violine nicht bloss alle angenehmen und bezaubernden, sondern auch sämmtliche Katzen- und Jammertöne entlocken, oder zu dem mässigen Spiele einer Guitarre die graziösesten Gesichter der ausgelerntesten Kokette schneiden, oder zu jeder einfachen Gesangsnote mindestens ein Paar der kunstgerechtesten Doppeltriller schlagen, oder als Basssänger sein Contra G oder F hören lassen zu können. Nun frage man aber diese unterthänigsten Sklaven der Mode, die, immer nur darauf bedacht,

mit ihren Künsteleyen zu imponiren, nichts schön zu finden wissen, als was neu ist, und die, anstatt im Kopfe und Herzen, die göttlichsten Harmonieen oft nur in ihren Händen empfinden, indem sie letztere stets so gebrauchen, wie Seiltänzer ihre Füsse: Wer in der Kunst höher stand, ob Händel, oder Hasse, ob die Bache, oder ein Rolle oder Hässler? Oder wer in der Oper grösser war, ob Gluck oder Mozart? so werden sie verlegen da stehen, ohne zu wissen, was sie antworten sollen, ja vielleicht selbst, ohne zu wissen, was man mit dergleichen Fragen eigentlich will.

Nähern wir uns endlich — versteht sich, in tiefster Demuth — jenen Herren mit gravitätischen Mienen und tiefsinnigen Blicken, welche sonderlich allen unsicheren Layen für die ersten und gründlichsten Kenner der Musik gelten, weil sie von dem grossen Mathematiker Euler, oder auch nur von einem aus dem Heere seiner Nachbeter die Verhältnisse der Intervalle nach haarscharfen Brüchen berechnen, oder aus Bachs wahrer Art das Clavier zu spielen, oder aus Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, oder aus Türks Generalbassschule — lauter Werke, in welchen (beyläufig gesagt) der wissenschaftlich gebildete Liebhaber das wahre philosophische Licht vermisst — ihre Dissonanz vorbereiten und auflösen, oder vom doppelten Contrapuncte mindestens so viel erhaschen lernten, als nöthig ist, um bey Gelegenheit vor Leutchen, welche von solchen grammatischen Wunderkünsten nichts verstehen, noch begreifen, seraphisch zu glänzen; so werden wir vollends auf den Irrthum aller Irrthümer geleitet, als ob nämlich die wahre Kennerschaft der Musik einzig und ausschliessend in deren Grammatik zu suchen sey. Ist das aber nicht eben so thöricht, als wenn man den Grund, warum Homer und Pindar, oder Virgil und Horaz von allen Kennern seit Jahrtausenden bewundert worden sind, vornämlich darin finden wollte, dass kein Gellius, kein Priscian, noch Donat über diese unvergleichlichen Meister der Dichtkunst zu seufzen Ursach hatte?

Hätte nicht in früheren Zeiten so viele Geheimnisskrämerey über die ersten und einfachsten Grundprincipe der Harmonie geherrscht, und herrschte sie nicht noch — gewiss, diese handgreifliche Ideenverwirrung zwischen grammatischer Richtigkeit und ästhetischer Schönheit, die bis diese Stunde fortdauert, liesse sich kaum begreifen. Es ist ganz umsonst, dass man einem wirklichen Kenner der Musik, der sein Missfallen an einer Composition nicht unterdrücken kann, so zu sagen diktatorich zuschreit: „Aber was wollen Sie? das Stück ist von A — Z nach den strengsten Regeln des Contrapunctes gearbeitet!“ — „Das mag seyn“ wird er antworten: „ist der Satz:“ „„Der Kreis ist ein rundes Viereck““ nicht auch grammatisch richtig?“ „Und, kann es grammatisch richtigen Unsinn in der Wörtersprache geben, warum nicht auch in der Sprache des Herzens, in der Musik? Ich will mehr als diese zweydeutige Regelmässigkeit, wenn mir ein Tonstück gefallen soll; ich verlange Neuheit der Erfindung, ohne gesuchte Modekünsteley; Natur und Wahrheit des Ausdruckes, ohne melodische oder harmonische Affectation; vor allen aber die strengste Einheit des Hauptthema's, wie der Ausführung, und bey der letztern nur solche Nebengedanken und Empfindungen, die auf den Hauptsatz wirklich Bezug haben, nur solche Dissonanzen, welche die Schönheit des Ganzen in der That heben, nur solche Figuren und Verzierungen, die nicht wie Schminke und Schönpflaster wirken.“

Wer soll denn also als letzte Instanz in Sachen der Tonkunst entscheiden? — Es versteht sich, vor allen die vollendeten Meister ihres Faches selbst; allein doch wohl nur, wenn sie so unpartheyisch und gerecht gegen einander sind, als Haydn und Mozart es waren. Wie aber, wenn diess nicht der Fall ist? Wie, wenn der allerdings in seiner und aller Art einzige Händel, wie er wirklich gethan haben soll, über den liebenswürdigsten Sterblichen, über den Ritter Gluck mehr, als bloss derb, so urtheilt: „Der Kerl versteht vom doppelten Contrapuncte nicht mehr, als mein Koch?“ Soll der philosophisch ästhetische Kenner der Musik darum, weil er nicht ausübender Künstler ist, vor dieser höchsten aller musikalischen Autoritäten augenblicklich verstummen, und Meisterwerke, wie die Iphigenien, der grammatischen Rigorosität preis geben? Keinesweges: er wird sich erinnern, dass Gluck ein eben so guter Philosoph, als trefflicher Componist war, und dass der Grundsatz, welchen er in einem seiner Briefe aufstellt: „Der Tonsetzer müsse seinem Texte mit den Tönen gerade das zu werden suchen, was der gute Maler mit den Farben der Zeichnung ist“ vor der Natur selbst Probe hält. Er wird es sich in Ewigkeit nicht streitig machen lassen, dass Gluck eben desshalb, weil er diesen Grundsatz stets mit Gewissenhaftigkeit, stets mei-

sterhaft befolgt, das Herz so innig zu rühren, und Geist und Phantasie so bezaubernd zu unterhalten weiss. Er wird also auch nicht aufhören, diesen wahren Seelenmaler unter die ersten deutschen Künstler zu zählen, wenn er gleich hier oder da wider die strenge Richtigkeit gefehlt haben sollte.

Ja, er wird, seiner Sache gewiss, der ganz unverholenen Meynung seyn, dass sich der Raphael der Tonkunst mit obigem Urtheile selbst Unrecht gethan hat. Denn die Vortrefflichkeit seiner unsterblichen Oratorien liegt doch fürwahr viel tiefer, als in der äussern grammatischen Richtigkeit. Und wäre er nicht mehr, als ein haarscharfer Contrapunctist gewesen, wer würde ihn eben viel höher stellen, als die Kirnberger und Marpurge und Türks auch stehen? Diese Herren sind allerdings nicht zu verachten, und würden noch mehr zu schätzen seyn, wenn sie so viel Licht mit der Darstellung der Regeln und Grundsätze der Harmonie zu verbinden gewusst hätten, als der treffliche Adelung allenthalben in seiner deutschen Sprachlehre herrschen lässt. Doch, möchte ihnen diess auch geglückt seyn, immer würde in den Augen des wahren Kenners, der, eben weil er diess ist, nie als sklavischer Pedant an grammatischen Formen klaubt, ein *Stabat mater* von Pergolesi, mit allen kleinen Verstössen gegen die strenge Schreibart, sämmtliche Schriften jener Herren aufwiegen. Dazu kommt noch, dass die Fehler, die sie rügen, in der That oft gar keine Fehler sind, indem sie kein gesund organisirtes Ohr, sondern nur ihre überbildeten, oder verbildeten Augen beleidigen, mithin also nicht so wohl Verstösse gegen die ächten Grundsätze der Harmonie, als Versäumnisse ihres von Alters her beliebten musikalischen Bocksbeutels sind. So kann bey einem gelungenen Unisono von Haydn gewiss nur der Pedantismus noch über Octaven schreyen, und manches Stück von Mozart, worin mehr als eine verbotene Quinte zu finden ist, thut bessere Wirkung, als vielleicht das Beste, was Kirnberger je gesetzt hat. Denn selbst seine Choräle, worin er doch seine contrapunctische Stärke in ihrem vollen Glanze zeigen konnte, wie tief stehn sie nicht nach dem Urtheile des unpartheyischen Kenners unter den Meisterwerken, welche wir in dieser Gattung aus früheren Zeiten haben?

Darum haben Kunstphilosophen wie Krause, Heinse, Schubart, wenn sie auch nicht, wie der zu seiner Zeit ausserordentlich beliebte J. P. A. Schulz, zugleich selbst ausübende Künstler und vorzügliche Theoretiker waren, mit ihren Urtheilen über Werke der Tonkunst Unterzeichnetem von jeher weit mehr gegolten, als blosse Grammatiker und Virtuosen, von welchen oft mit eben dem Rechte gesagt werden kann, was Wieland manchen gelehrten Auslegern des Horaz Schuld giebt, dass sie nämlich den Wald vor den Bäumen nicht sehen. Dergleigleichen denkende und gefühlvolle, ganz für die Harmonie und Melodie organisirte Liebhaber der Kunst sind erstlich nicht bloss von allem Neide frey, sondern werden auch zweytens durch ihren eigenen innern Genius getrieben, die Musik von Jugend an als wahre Herzenssache zu betrachten, und lernen daher die schöne Sprache der Empfindung, ohne grammatische Künste, durch die blosse Uebung nicht selten weit besser verstehen, als die, welche sie, ohne dass sie ihnen bis zum innersten Herzen dringt, von Jugend an nur mit der äussern Beyhülfe ihrer oft so verwirrten und dunkeln Harmonielehre treiben. Sie versäumen überdiess, eben weil ihnen die Sache so inniges herzliches Vergnügen gewährt, gewiss nirgends, sich, wo nicht auf mehren, doch jederzeit auf einem Instrumente — in der Regel auf dem Fortepiano, wo die vollständigste Harmonie zu Hause ist — eine mehr als bloss mittelmässige Fertigkeit zu erwerben. Da sie nun ferner jede Gelegenheit benutzen, auch die vollstimmigeren und mehr in's Grosse wirkenden Orchester-Musiken zu hören, so kann es ja wohl nicht fehlen, dass ihnen das innigste Verstehen einer Sprache von Tage zu Tage geläufiger wird, für die sie von der Natur so ganz organisirt sind, ja die ihnen zur Hälfte schon angeboren wurde, und in welcher sie sich gewiss ohne grosse Schwierigkeit selbst auszudrücken wissen würden, wenn die meisten Lehrer derselben, statt denkende und lichthelle Philosophen zu seyn, nicht so oft bloss finster grübelnde und mit unnöthigen Geheimnissen kramende Pedanten wären.

Dabey sind solche philosophischästhetische Freunde der Kunst in der Regel wenigstens jederzeit Litteraten, die, mit den ewig schönen Geisteswerken des Alterthums vertraut, schlechterdings nichts bewundern können, als das, was in der That über das Alltägliche und Mittelmässige hinaus geht. Wer einmal einer Odyssee oder Aeneide Geschmack abgewonnen hat, dem darf man mit unserem neumodisch lärmenden Janitschaaren-Spektakel ohne Geist, Leben und innern Gehalt fürwahr nicht kommen; er zuckt mitleidig die Achseln, theils über die, welche uns solchen leeren Klingklang für wahre Sprache des Herzens aufdringen wollen, theils über die,

welche es sich bey einem bereits höchst verbildeten Geschmacke dafür aufdringen lassen,

Oder, wer seinem Pindar und Horaz von Jugend an im Fluge folgen lernte, der schreit, wenn die Vanhalle, die Hofmeister nnd Kotzelnche mit Fortepiano, Geige und Flöte zu tändeln, oder die Reichardte mit Blaseinstrumenten und Pauken zu rasen anfangen, gewiss nicht gleich mit: „Bravo! Bravissimo!! dergleichen haben wir in unserem ganzen Leben noch nie gehört!!!“ besonders alsdann nicht, wenn er an seinem einfachen Claviere K. Ph. E. Bach's Sonaten für Kenner und Liebhaber schon als Jüngling selbst zu spielen suchte, und bey allem kunterbunten Wechsel der Mode es nie wieder vergessen kann, was für ein ganz anderer und grösserer Geist in diesen genialen Erfindnngen lebt, als in dem vorhin genannten Getändel und Gerase.

Ja, der frägt sich selbst in einer Periode, wo die Haydn und Mozarte mit Recht allgemein bewundert und geliebt werden, mit Recht unter ihren Zeitgenossen in der Musik den ersten Ton angeben, dennoch ernst und besonnen: Ob diese beyden hinreissenden, bezaubernden, entzückenden Meister das Ideal der schönsten deutschen Kunst auch wirklich gesteigert, oder nicht viel mehr nur hin und wieder von pedantischem Schulstaube gesäubert, die nationalen scharfen Ecken abgeschliffen, und es durch Gewandtheit und Gefälligkeit in den Melodieen den Mitlebenden und Mitempfindenden nur ein Wenig näher gerückt haben? Ihm ist es nicht entgangen, wie alle Welt, sonderlich damals, als Haydn mit seinen wunderschönen Symphonieen und Mozart mit seinen äusserst genialen Fortepiano-Concerten glänzende Epoche zu machen begannen, gänzlich zu vergessen schien, was sie früher an Männern, wie Händel, Hasse, Graun, Gluck u. s. w. bereits besessen hatten. Ihm ist es aber eben so wenig entgangen, dass, wenn es damals noch einige gab, die nicht sofort mit dem allgemeinen Strome schwammen, weil sie einen zu gründlich nnd vielseitig gebildeten Geschmack besassen, um solche Sterne der ersten Grösse sich aus den Augen rükken zu lassen, diess gerade die öfter erwähnten Kunstphilosophen waren.

Ein auffallendes Beyspiel, wie man die Nichtachtung früherer musikalischer Verdienste damals bis zur wirklichen Ungerechtigkeit trieb, hat Unterzeichneter noch selbst an dem ehemaligen Anhaltdessauischen Musikdirector Rust erlebt. Der Mann war ganz nach der taktfesten alten Schule gebildet, und ausgezeichneter Virtuos so wohl auf dem Fortepiano, als auch auf der Geige; mithin ein competenter Richter, mindestens gewiss für die meisten. Er bezeigte aber seinen grossen Unwillen namentlich über die sechste Sammlung der K. Ph. E. Bachischen Sonaten für Kenner und Liebhaber, weil der unerschöpfliche Erfinder darin einige Rondo's mit ausgegeben hatte, die sich bey ihrer gewöhnlichen Gründlichkeit doch durch gefällige Modulationen den neueren Haydn'schen Claviersachen einigermaassen näherten. Der kritisirende Musikdirector meinte: „dergleichen sey gar Bachs Manier nicht, so etwas lasse ihm also auch nicht.“ Unterdessen hat späterhin der berühmte Clementi das eine von diesen Rondos aus Es dur als Muster in seine Clavierschule aufgenommen, wo jeder unpartheyische Kenner sich überzeugen kann, dass es sich selbst gegen noch viel neuere Compositionen gar nicht übel ausnimmt, und wie verkehrt und schlecht begründet also diese Rustische Kritteley war.

Zugleich sieht man aus diesem Beyspiele, wie unentbehrlich die höhere ästhetische Kritik am Schlusse des vorigen Jahrhunderts war. Unterzeichneter, viel zu jung und bescheiden, um damals einem in so hohem Ansehn stehenden Kenner gerade zu widersprechen, versicherte nur, dass ihm diese Bachischen Rondo's gleichwohl recht sehr gefielen. Und heute sieht er ganz deutlich ein, dass nicht er selbst, sondern der absprechende Virtuos völlig Unrecht hatte. Jene Compositionen sind nämlich der sprechendste Beweis, dass Bach, seines hohen Alters ungeachtet, doch noch mit der Zeit fortzuschreiten suchte, in so weit ihm diese Fortschritte als wirkliche und in dem Wesen der Kunst gegründete erschienen. Der grosse und über die Musik stets nachdenkende Meister hatte nämlich bemerkt, dass Haydn nicht bloss, sondern auch schon der frühere Hiller, ja selbst der äusserst schulgerechte Graun auf dem ganz richtigen Wege wären, wenn sie eine gewisse pedantische Steifheit, die bis dahin im Reiche der Tonkunst geherrscht hatte, und von der selbst der einzige Händel stellenweise nicht frey blieb, immer mehr abzulegen und gänzlich zu verdrängen strebten. Er that daher nicht allein in eigener Person, was ihm das bereits schwächer lodernde Flämmchen des Lebens erlaubte, um in den bessern Ton mit einzustimmen, sondern munterte auch jüngere Componisten, die ihm noch Gründlichkeit der Harmonie mit den neueren freundlicheren Melodieen zu vereinigen schie-

nen, wie z. B. den geistreichen J. P. A. Schulz, durch seinen vielsagenden Beyfall dazu auf. So findet man den Namen K. Ph. E. Bach unter den Pränumeranten zu eben dieses Schulz einzigen religiösen Liedern: eine Ehre, die der grosse Mann wahrscheinlich keinem zweyten Kunstverwandten nachher mehr erwiesen hat.

Waren also, wie aus dem Bisherigen ganz unwidersprechlich hervor geht, philosophische Kunstkenner, die unter den Tonsetzern keinen Namen zu behaupten haben, und daher bey der Beurtheilung musikalischer Werke um so unparteyischer seyn können, schon am Schlusse des vorigen Jahrhunderts zur Aufrechterhaltung der wahren Kunst und des richtigen Geschmackes gleich unentbehrlich; wie sollten sie diess nicht noch weit mehr in unseren Tagen seyn, wo die Einseitigkeit und Unsicherheit mancher Kritiker dem wirklichen Kenner der Musik bald ein satyrisches Lächeln, bald inniges Mitleiden abnöthigt? Das Heer der Liebhaber, Dilettanten, Virtuosen, wirklicher und seyn wollender Componisten wird von Tage zu Tage grösser; alle Welt fühlt sich zum Urtheilen berufen, und sieht den scheel an, welcher den Beruf bezweifelt; Einer verwirrt den Andern; Wunderkinder über Wunderkinder lehren, was Genie ist; alte taktfeste Männer getrauen sich nicht, vor alle dem Geräusch und Getöse, das in der Musik zur Mode geworden ist, ihre schwachen einzelnen Stimmen zu erheben; wie leicht kann es unter diesen Umständen nicht dahin kommen, dass in einer Kunst, worauf namentlich die Deutschen einst so stolz seyn konnten, der wahre und richtige Geschmack gänzlich verloren geht? Wie leicht eine Zeit erscheinen, wo Niemand mehr weiss, Niemand mehr empfindet, was er eigentlich schön darin nennen soll, oder was nicht?

Bey dieser höchst traurigen, und doch nichts weniger, als ungegründeten Besorgniss ist Rochlitzens Schrift: *„Für Freunde der Tonkunst“* worin der geschmackvolle Verfasser die Nothwendigkeit der höhern philosophisch ästhetischen Kritik mindestens häufig genug andeutet, gewiss eine sehr erfreuliche Erscheinung. Und wir wollen nicht fürchten, dass Männer, wie Beethoven, Spohr, Hummel, Schneider, und der neuerdings so viel gefeyerte Carl Maria v. Weber einer solchen abhold seyn werden; denn auch ihre musikalischen Verdienste stehen in Gefahr, verkannt, und mit der Zeit vergessen zu seyn, wenn sie es nicht ist, die den wirklich guten Geschmack aufrecht zu erhalten sucht.

Oder sollten sie diess bezweifeln, so haben sie nichts weiter nöthig, als an folgende ganz unleugbare Facta zu denken: dass ihrer Genialität und hohen Begeisterung ungeachtet, Haydn's einzige Symphonieen heute fast in keinem Concertsaale mehr gehört werden; dass Mozart's in ihrer Art gewiss unübertreffliche Pianoforteconcerte so gut wie vergessen sind; dass J. P. A. Schulzens einst durch ganz Deutschland gesungene Lieder im Volkstone, so wie seine unnachahmlich schönen religiösen Gesänge zu den musikalischen Geistesprodukten gehören, die man fast nirgends mehr kennt; dass eben der Hiller, der in Gellerts und Weissens Tagen der Abgott von ganz Deutschland war, gegenwärtig zu den Leuten zu zählen ist, an welche man sich nicht ohne Mühe erinnert; dass der zärtliche Tibull unter den deutschen Componisten, der melodische und bezaubernde Schweizer, nirgends mehr gespielt, nirgends mehr gehört wird; dass Naumanns treffliche Opern, wie Rollens geistreiche Oratorien aus den Listen der Repertorien allenthalben gestrichen sind; dass mit einem Worte eine Menge Treffliches und Schönes, welches die glänzende musikalische Vorzeit lieferte, von den meisten heutigen Liebhabern weder gekannt, noch geschätzt zu werden pflegt.

„Neues! ist die Losung überall, wo man sich hinwendet; und fehlt es an Köpfen und Herzen, die etwas wirklich Schönes der Art zu liefern wüssten, Hände giebt es zu Tausenden, die Werke und Werkchen schaffen, welche unseren dermaligen Kritikern und Kritikastern mindestens so klingen. Oder schämt sich nicht etwa jeder reisende Virtuos, Sachen von anderen Meistern zu spielen? Hat nicht jeder seine Ouverture in der Tasche, womit er anfängt und endet, und seine eigenen Concerte, womit er die übrige Zeit hinbringt? Componirt nicht beynahe die ganze männliche und weibliche Welt? Ohne Prophet zu seyn, lässt sich voraussagen, dass, wenn diess so fort geht, und keine Kritik, die ihr philosophisch ästhetisches Amt mit der gehörigen Umsicht und Strenge verwaltet, und den ausgezeichneten Componisten selbst die nöthige Autorität erringen hilft, sich in's Mittel schlägt, es zuletzt nothwendig so weit kommen muss, dass die musikalischen Unsterblichkeiten, wie die des speculativen Philosophen höchstens von Lustern zu Lustern dauern werden.

Ernst Woldemar.

Nachrichten.

Stuttgart im April. Von den fünf ersten Abonnement-Concerten der Königl. Hof-Kapelle wurde früher Nachricht gegeben. Ihnen folgten noch vier weitere, über welche ich mir einige Worte erlaube. Ich will diessmal die einzelnen Stücke anführen, weil diess wenigstens ein ungefähres Urtheil über den hiesigen Geschmack begründen kann.

No. 6. I. Abtheilung: Ouverture aus der Oper: *Die Sylphen*, von Himmel. (Bescheidene Anwendung der drastischen Mittel.) Concertino für die Flöte vom Kapellmeister Lindpaintner, gespielt von Hrn. Krüger. (Virtuosität und Seele.) Arie von Rossini, gesungen von Dem. Fischer. (Vortreffliche Rossini-Sängerin; ihr Grossartiges wächst ihm zu.) Variationen für die Violine, von Mayseder, gespielt von Hrn. Pechatschek. (Dergleichen Compositionen entzücken, so vorgetragen, ohne für's Gemüth gedichtet zu seyn, schon durch die schnelle Folge der Wohllauts-Kitzel.)

II. Abtheilung: Arie von Righini, gesungen von Hrn. Häser. (Der Sänger wusste durch Styl und Vortrag dem unübertrefflichen Bassarien-Schöpfer Genüge zu thun.) Concertino für zwey Hörner von Kuhlau, vorgetragen von Hrn. Schuncke, Vater und Sohn. (Letzterer, noch Kind, zeigt schon Virtuosität; man wundert sich über die Kraft der kleinen Brust.) Quartett von Rossini, gesungen von Dem. Fischer, Fr. v. Knoll, Hrn. Hambuch und Häser. (Ein bekanntes Paradestück voll wirklicher Schönheiten.) Der Dessauer Marsch als Ouverture von Fr. Schneider. (Ein alter Grenadier in reichster Feldmarschalls-Uniform, in der er rauschend, jedoch nicht berauscht, einher schreitet.)

No. 7. I. Abtheilung: Ouverture von Nicola. (Nach einem gefühlvollen Adagio ein munteres Allegro, bey dem man über der schönen Durchführung vergisst, dass es Thema und Bewegung eines Walzers ist.) Violinconcertino von Lindpaintner, gespielt von Hrn. Lorch. (Erstes Auftreten als Solospieler, mit grossem Beyfall. Ohne Zweifel wird sich bey ihm Sicherheit, Reinheit und deutliche Pronunciation auch der schwierigsten Stellen immer noch erhöhen, und er sich dann neben unsere besten hiesigen Violinspieler stellen können.) Arie von Pacini, gesungen von Hrn. de Vecchi, Königl. Bayerischem Kammersänger. (Ein nicht starker, nicht klangreicher, aber sorgfältig gebildeter und conservirter Tenor, ein höchst delikater Vortrag, wie zu erwarten, aus guter Schule stammend.) Variationen für das Fortepiano, von Kalkbrenner, gespielt von Ludwig Schuncke. (Der vielleicht funfzehnjährige Virtuos gilt schon jetzt für den ersten hiesigen Spieler.) II. Abtheilung: Ouverture von Ludwig Schuncke. (Es ist schon oft bemerkt worden, dass gut geartete und erzogene Jünglinge ernster zu seyn pflegen, als die meisten Männer, und dass auch so junge Künstler und Dichter gern das Grandiose dem Spielenden vorziehen. Sie nehmen Leben und Kunst von der schweren Seite und hegen grosse Ideen. So frappirte auch das Werk des jungen Schuncke durch den ihm inwohnenden Ernst. Mit Wohlgefallen wurde aber wahrgenommen, dass es nicht, wie Jünglingen leicht begegnet, zu gelehrt und durch studirte Schwierigkeiten und Verwicklungen unklar geworden. Jenachdem es sich mit seiner fernern Kunst- und Gemüths-Entwicklung gestaltet, erhalten wir in ihm vielleicht einen guten Tondichter.) Duett von Mozart, gesungen von den beyden Demoiselles Stehle. (Dieser täglich und sichtbar wachsenden, und des wachsenden Beyfalls sich erfreuenden Talente wurde schon früher gedacht.) Phantasie für das Fortepiano und zwey Waldhörner von Lindpaintner, vorgetragen von Hrn. Schuncke und dessen Söhnen, Ludwig und Ernst. (Heute schien dieser Künstler-Familie von unserm Kapellmeister eine Triumphfeyer bereitet worden zu seyn. Darum mochten auch die Instrumental-Virtuositäten die des Gesanges der Zeit nach überbieten. Im Allgemeinen ist das Umgekehrte das Erwünschtere und weniger Erschöpfende.) Festmarsch von Spontini (bekannt durch das eingewobene: Heil unserm König, Heil!).

No. 8. I. Abtheilung: Symphonie von Haydn (dem grossen, zur rechten Zeit splendiden Haushälter.). Duett von Orlandi, gesungen von den beyden Demoiselles Stehle. (Der heitere Tonsetzer ist zugleich ein sehr verdienstvoller Gesanglehrer.) *Die Märznacht*, von Uhland, componirt von K. Kreuzer, vorgetragen von sechs Männerstimmen. *An den Frühling*, vierstimmig von C. M. v. Weber. II. Abtheilung: Finale aus obiger Symphonie. Quartett von Orlandi, gesungen von Dem. Stehle der jüngern und den Herren Hambuch, Pezold, Häser. Doppelconcert für Violine und Violoncell von Lindpaintner. (Man ahndet wohl, wie gute Künstler den Tonsetzer zu immer neuen Schöpfungen aufregen. Der Berliner Schnellposthalter würde mit

den Namen der Concertanten: Stern und Kraft witzig spielen. Wir wollen es unterlassen.) Das *Turnier-Banquett,* für Männerstimmen gesetzt von C. M. v. Weber. (Sämmtliche Gesangstücke wurden von unseren besten Opernsängern mit lebendiger Kraft und Reinheit vorgetragen.) Jagdsymphonie von Méhul. (Leute von guter Leibesconstitution haben sie ohne Schaden ausgehalten, auch sich vor dem Blasen eines zahlreichen Jägerchors, dem unbändigen Kläffen eines Rudels von Hunden, dem Brüllen der angeschlossenen Hirsche und Sauen, dem Knallen der Büchsen etc. nicht stark gefürchtet. Diess Alles und noch manches Andere ist in dem Musikwerke sehr deutlich ausgedrückt.

Die tonkünstlerische Kritik will, dass die Musik der Natur, die sie z. B. im Sturm, Gewitter, Rauschen der Wasserfälle, Brausen der Meereswogen, — die sie durch Thiere, brüllende, schreyende, singende, schwirrende — die der Mensch mittelst der Natur, z. B. kanonirend, lärmend etc. macht, — dass um so mehr bloss schaubare Erscheinungen, z. B. Blitze, Sonnen-Mond-Aufgänge, Bewegungen lebloser Wesen, thierische, menschliche — nicht musikalisch nachgeahmt werden sollen, sondern dass künstliche Musik entweder eine erhöhende Nachahmung der volksthümlichen, der einsamen oder geselligen Volkes-Vokal- oder Instrumentalmusik oder freye Schöpfung von melodischen Harmonieen zu Erregung verwandter Gefühle, und keinesweges zu Erwekkung bestimmter imaginärer Gestalten und Vorgänge seyn soll.

Eine Jagdsymphonie dürfte also Hörnerklang und Jägerlieder nachahmen, Jägerleben, Jagdgefühle ausdrücken, nicht aber den Jagdlärm selbst durch ihre Tonmaterialien nachbilden. Aber der Reiz ist gross, so Naheliegendes zu ergreifen, als zweyte Naturkraft die Situation plastisch darzustellen, und so die Gefühle auf doppelte Weise — durch Einbildungskraft und Gemüth — zu erregen, besonders da die Grenzen beyder oft so undeutlich gezogen sind, die Empfindung nie ohne die Anschauung, diese nie ohne jene zu seyn pflegt.

Welcher Opern-Compositeur vermöchte es z. B. Schiffbruchsgefühle gänzlich ohne Nachahmung von Brandungs-Brausen, Gewitterschläge, Lärm des Scheiterns, Klagerufe der Mannschaft etc. auszudrücken?

No. 9. I. Abtheilung: Ouverture aus *Demophoon* von Vogel. (Sie wurde mit verdientem Beyfall aufgenommen und ein Freund erzählte hiebey folgende Anekdote: Der Compositeur habe diese Oper in Paris durch einen Beschützer mit vieler Mühe endlich zur Probe gebracht; die französischen Musiker, denen er nur als guter deutscher Zecher bekannt gewesen, seyen mit den schlechtesten Erwartungen darangegangen; doch, als nun diese Ouverture abgespielt worden, haben sie den Meister mit jubelndem Ungestüm gerufen, worauf er vorgetreten und sie angeredet: Meine Herren! jetzt sagen Sie selbst, ob man so Etwas beym Wasser componiren kann?) *Trichordium*, nach einem Thema von J. J. Rousseau, von Abt Vogler. Die Solostimmen wurden gesungen von Fräul. v. Knoll, Dem. Göppel, Hrn. Hambuch und Pezold. (Rousseau componirte eine *„Arie von drey Noten“* Prim, Seconde, Terz; um diese und ihre halben Töne windet sich hier eine reichere, jedoch sehr einfache Harmonie.) Duettconcertant für zwey Violinen von Pechatschek, gespielt von demselben und seinem Schüler, Hrn. Albenheim. (Die Composition und der Vortrag des Zöglings machen dem Meister Ehre.)

II. Abtheilung: *Der Ostermorgen,* Cantate von Tiedge, in Musik gesetzt von Neukomm. Die Solopartieen wurden gesungen von Fräul. v. Knoll — (bey dieser Sängerin würde eine grössere Virtuosität, die sie durch eine Reise nach Italien und nachherige weitere Schule nur in gewissem Grad erlangt hat, ihre wirklich unvergleichliche Stimme noch mehr frey machen) — den beyden Demoiselles Stehle, Hrn. Hambuch und Pezold. Die Chöre sind bis auf einen fugirten Satz choralartig, das Ganze einfach, lieblich, ohne viel Wechsel der Farbe, welchem letzterm ein selbst vielfarbiges, nämlich ein zahlreiches und sehr geputztes Publikum unwillkürlich entgegen sieht.

Unter dankwerther Anerkennung der Verdienste des Kapellmeisters Lindpaintner um das Ensemble und die einzelnen Leistungen wollen wir eines kleinen Uebelstandes erwähnen: des Präludirens. — Geordnetes, successives Einstimmen nach Einem Normalinstrument hat etwas Ohrbefriedigendes, Schärfendes, also das Publikum Belehrendes; das willkürliche Stimmen giebt nie die gewünschte Reinheit, und das nachherige Herumphantasiren ist ein Charivari, das jedes gutorganisirte Ohr zur Verzweiflung bringt.

Die Charwoche ist für die Freunde des Allereinfachsten durch die *Lamentationen* in der katholischen Kirche, die am Mittwoch, Grünendonnerstag und Charfreytag Abends je von Einer

Stimme unter sanfter Orgelbegleitung abgesungen werden, von Genuss. Diessmal waren es ein Liebhaber, zwey weibliche und drey männliche Operisten, die sie, je zwey an einem Abend, vortrugen.

In Beziehung auf den Vortrag selbst möchte zwischen einem gefühlvoll getragenen und zwischen einem declamatorisch accentuirten zu unterscheiden seyn, welch' Letzterer sich gewissermaassen theatralisch macht.

Die alten Gesänge der lateinischen Kirche — leider werden seit einigen Jahren die Lamentationen mit deutschem Texte gesungen — sind von der Art, dass sie ohne alle individuelle Zuthat, ohne alle Gefühls-Ostentation, ja, eben nur ohne sie, ihre rechte Wirkung thun. Es wird diess wohl von aller Kirchenmusik überhaupt gelten, daher selbst in einer kunstreichen Messe der Sänger, die Sängerinn missgreifen, wenn sie irgend eine dramatische Färbung, also eine andere als durch das gewöhnliche piano und forte ohne grosse Extreme, anbringen. Gerade was dadurch, dass es sich für selbst erregt giebt, uns erregen will, das schencht ein leises Gefühl zurück. Eine Kirchenorgel sollte immer eine Art Himmelsorchester seyn, wo die Engel ohne menschliche Affecte singen. Am Charfreytage pflegt die Kirche am vollgefülltesten zu seyn, weil das Publikum hier den vom Theater abgetretenen Gesanges-Veteranen Krebs, seinen vieljährigen Liebling, einmal wieder zu hören bekommt.

An diese Feyer knüpft sich seit ein paar Jahren, der Tagesstunde nach, eine andere gleichartige. In der Hospitalkirche werden von den Mitgliedern des Kirchengesangvereins unter der Leitung der Herren Kocher und Kübler zweckmässige Figuralstücke und Choräle vorgetragen, zwischen welchen ein Geistlicher einen Vortrag hält. Es kann sich getroffen haben, dass wir in demselben Moment das weltberühmte *Miserere* von Allegri hörten, als es in Rom gesungen wurde, aber freylich nur so gut, als es ohne Italien, ohne Rom, ohne die Sixtinische Kapelle mit Michel Angelo's *Jüngstem Gericht*, ohne die päpstlichen Sänger, ohne den alten lateinischen Text, ohne jene übrigen Umgebungen und Erinnerungen, also zeitlich, räumlich und ästhetisch transponirt — geschehen kann.

Salzburg. Am 24. März 1826. starb hier der Königl. dänische Staatsrath von Nissen, der Gemahl der Wittwe W. A. Mozarts, im 65sten Jahre seines Lebens an einem Lungenschlage. Die Wittwe lebt noch hier. Zu bedauern ist, dass er die Lebensgeschichte Mozarts nicht mehr ganz vollenden konnte. Die Materialien dazu, welche er mit ungemeiner Sorgfalt und mit vielen Kosten von allen Orten herbeygeschafft hat, sind höchst interessant.

Mit unserem Musikwesen steht es noch immer ziemlich gut. Die Geister der hier gebornen und vormals hier lebenden Tonkünstler scheinen darüber zu wachen. Es bilden sich fortwährend ausgezeichnete Dilettanten und die musikalischen Productionen in unserem Museum erregen oft die Bewunderung fremder von Wien u. a. O. kommender Tonkünstler. An Concertsängerinnen fehlt es uns jedoch jetzt, seit Fr. Marie von Hartmann und Mar. v. Kleinmayer uns verlassen haben. Chorpartieen, Ouverturen und Symphonieen werden mit grosser Genauigkeit und mit vielem Feuer gegeben.

Der erweiterte Chor im Stifte St. Peter, wo sich eine von Vogler, nach seinem Symplificationssystem eingerichtete Orgel befindet, und wo gebildete Knaben die Sopran- und Altpartieen ausführen, verschafft uns den Genuss, die grössten und besten Kirchenmusiken zu hören. Die Compositionen Mozarts, Jos. und Mich. Haydn's, Hummels, Beethovens u. a. werden mit Präcision ausgeführt. An hohen Festen wird das Orchester durch die sehr gute Kapelle des hier stationirten K. K. Regiments Grossherzog Baaden verstärkt, welche auch zugleich im Museum und im Theater mitwirken.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № VIII. 1826.

Zur Beantwortung der „Erklärung" des Musiklehrers Logier in den Berliner Zeitungen und in No. 69. des Frankfurter Journals.

Von Dr. Franz Stöpel.

Jener langen Rede kurzer Sinn ist offenbar: „Wer mein *System of musical Education* — so nennt Hr. Logier seine bekannte Erfindung — nicht kennt, kann kein System der Harmonielehre etc. schreiben. Stöpel kennt mein System nicht, und hat dennoch ein dergleichen geschrieben, folglich — taugt es nichts" — — — und solcher Weisheit *) hätte ich freylich eigentlich gar nichts entgegen zu setzen, am wenigsten etwa jenes mein Werk selbst; aber Hr. L. hat die Behauptung: dass mir sein sogenanntes System eigentlich völlig unbekannt sey, nicht allein Behufs jenes merkwürdigen Schlusssatzes aufgestellt, sondern, um mich einer Lüge und des Missbrauchs seines Namens beschuldigen zu können. Dem aber muss ich etwas entgegen stellen, nämlich die Wahrheit; daher folgende ganz kurze, durchweg auf erweisliche Thatsachen gegründete Erzählung.

Im Jahre 1821 genoss ich in London 2 Monate lang fast täglich Hrn. L.'s mündliche Belehrung über seine Lehrmethode **), und reisete dann nach Berlin zurück, um daselbst, mit Unterstützung des königlichen hohen Ministeriums, eine musikalische Lehranstalt im Sinne Logier's zu begründen. Ich übersetzte zu dem Ende den Logier'schen *Companion to the Chiroplast* in's Deutsche ***) und traf alle übrigens erforderlichen Veranstaltungen zu der von mir und Logier für den Monat October 1821 festgesetzten Eröffnung der Anstalt.

Diese erfolgte am 3. October desselben J. und unter persönlicher Anwesenheit des Hrn. Logier, weil derselbe dadurch, wie er sagte, das Publikum desto sicherer an meine Anstalt glauben machen wollte *).

Hr. L. bezeugte mir in dieser Zeit so sehr seinen Beyfall über die Art und Weise, wie ich das Erscheinen seiner Pianoforteschule und überhaupt die Eröffnung der Anstalt bewirkt hatte, dass er, als zur Belohnung, mir eine Quittung über diejenigen 100 Guineen geben wollte, welche der Preis für die Mittheilung seines Systems seyn sollten, was ich dankbar abgelehnt habe. — Nach einer 14tägigen Anwesenheit in Berlin und nachdem er die Contracte, laut welchen ich übernommen, zwey Berliner Musiklehrern das Logier'sche System zu lehren, bestätigt hatte, reisete Hr. L. wieder nach London zurück. Meine Anstalt erfreute sich nun fortwährend der lebendigsten Theilnahme **), so dass ich im April 1822 eine zweyte Anstalt in einem andern Theile der Stadt eröffnen musste. Im August des letztgenannten Jahres kam Hr. L. wieder nach Berlin, besuchte meine Hauptanstalt und schenkte meinen Schülern wegen ihrer Leistungen und der Lösung seiner Aufgaben vollen Beyfall, wie mir die mit ihm anwesenden Eltern meiner Schüler noch jetzt gern bezeugen werden. Kurze Zeit hierauf trat Hr. L. mit der öffentlichen Anzeige: dass er auch eine Anstalt eröffnen wolle, und, um diesen Entschluss doch einigermaassen zu rechtfertigen, mit einer ähnlichen, doch weit unbestimmter lautenden, Erklärung hervor. Welche Beurtheilung und Aufnahme diess Verfahren im Publikum fand, und vieles Andere, will ich, um doch auch delicat zu seyn, hier übergehen; nur die Erklärung finde Platz: Es ist völlig unwahr, dass meine Wirksamkeit in Berlin mit dem Auftreten L.'s erlosch; denn ich habe meine Anstalt nicht allein noch bis zum April 1823 geleitet, sondern auch mit dem glücklichsten Erfolge während der letzten sechs Monate meines Aufenthalts in Berlin, in Potsdam eine gleiche Anstalt errichtet, wie ich darüber durch ein Zeugniss der Königl. Regierung zu Potsdam mich ausweisen kann.

Nach allen diesen Thatsachen, von welchen Hr. L. auch nicht den kleinsten Zug ableugnen kann, drängen sich nothwendig, scheint mir, jedem Unbefangenen folgende Fragen:

---

*) Die, beyläufig erwähnt, nur aus dem Umstande: dass Hr. L. jetzt eben selbst ein Lehrbuch der Harmonie etc. in drey Sprachen herausgiebt — sich einigermaassen erklären lässt.

**) Ob ich L. verstanden und wie weit ich gekommen, kann nach Allem Folgenden hier nicht in Betracht kommen.

***) Diese Uebersetzung erschien im Sept. 1821 unter dem Titel J. B. Logiers System der Musik-Wissenschaft und des musikalischen Unterrichts. Anleitung zum Pianofortespiel. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Franz Stöpel. Berlin bey W. Logier (dem Bruder des Musiklehrers), und enthielt S. 3 ein Vorwort an die deutschen Lehrer der Musik, von J. B. Logier, worin derselbe unter Andern sagt: Ich habe dem Freunde, den der Titel dieses Werks als Uebersetzer nennt, (dem Dr. Franz Stöpel also) all mein bestes Wissen anvertraut etc.

*) Man vergleiche hierüber die Berliner Zeitungen vom Monat September 1821.

**) Am 20. März 1822 fand schon die erste öffentliche Prüfung meiner Schüler Statt, und zur allgemeinen Zufriedenheit der zahlreichen Anwesenden. Man vergleiche die Leipziger musikalische Zeitung von 1822.

1) Wie konnte **Stöpel** dem Königl. Ministerium durch seine Berichte die Ueberzeugung von der Nützlichkeit des **Logier'schen** Systems geben (ohne welche dasselbe dessen Einführung doch wohl nicht unterstützt hätte), wenn er es selbst nicht kannte?

2) Wie konnte Hr. L. den St. eine **Logier'sche** Musik-Lehr-Anstalt eröffnen lassen, sie persönlich mit eröffnen, wenn St. das Logier'sche System nicht kannte?

3) Wie konnte Hr. L. den St. ermächtigen, sein System deutschen Musikern zu lehren, und wie mochte er dessfallsige Contracte bestätigen, wenn der St. das System eigentlich gar nicht gefasst hatte?

4) Wie konnte Hr. L. dem St. eine Quittung über die Summe geben wollen, welche ihm der St. für die Mittheilung seines Systems zu zahlen haben sollte, wenn er, Hr. L., dem St. das System gar noch nicht mitmitgetheilt hatte? Endlich

5) Wie konnte Hr. L. denn in dem Vorworte zu seiner oben angeführten Pianoforteschule (S. 3) sagen: **ich habe dem Stöpel all mein bestes Wissen anvertraut** etc. wenn er es ihm nicht vertraut hatte?

und die dadurch klar begründete Schlussfolge auf: **entweder Hr. Logier ist in allen diesen Fällen** — gelinde gesagt — **neben der Wahrheit und Rechtlichkeit gegangen**, oder, im letzten Falle, wo er sagt, **Stöpel versteht mein System nicht.**

Da auf diesem ganz einfachen Wege das Resultat gewonnen ist, welches ich gewinnen musste, um gerechtfertigt zu seyn, wenn ich hiermit erkläre: dass ich, in solchem Treiben, nie wieder gegen Hrn. **Logier**, er sey delikat oder nicht, rechtfertigend oder widerlegend auftreten würde — so will ich auch gern den übrigen Inhalt der „Erklärung" mit Stillschweigen übergehen, will nicht erweisen, dass Hr. L., wenn er auch so glücklich war, eine zweckmässige Unterrichtsmethode zu erfinden, doch durchaus nicht im Stande ist, mein Werk, als ein rein wissenschaftliches, zu beurtheilen, — will kein Wort darüber verlieren, wie kleinlich es ist, aus Furcht, dass das eigne Machwerk weniger Absatz finden möchte, die Leistungen Anderer zu schmähen etc.; aber wünschen will ich, dass Hrn. Logier das Geschick für sein Werk in spe einen bessern Federführer finden lassen möge, als der ist, welcher ihm die sogenannte Erklärung geschrieben hat; denn der ist ohne Widerrede seines Handwerks ein schlechter Meister. Doch Sapienti sat! —

Dr. *Franz Stöpel.*

Gegenerklärung.

Im Intelligenzblatte No. VII. zeigt Hr. H. Bärmann in München unterm 26. März an, dass die bey mir unter seinem Namen herausgekommene *Polonaise pour la Clarinette*, Op. 26. ein untergeschobenes Werk sey. Indem ich aber die Versicherung abgebe, dass dieses vor 3 Jahren erschienene Werk bey Hrn. Bärmann's Anwesenheit in Leipzig von ihm käuflich an mich abgegeben worden ist, und dessen Original-Manuscript zur Ansicht eines Jeden bey mir vorliegt, hoffe ich sein Vorgeben als ganz grundlos wiederlegt zu haben. Er selbst müsste sich das Werk untergeschoben haben, wenn es nicht von ihm gemacht ist und in diesem Falle hätte er eine grobe Täuschung an mir und dem Publikum verübt. Früher räumte Hr. Bärmann wohl ein, dass nur die Passagen in seinen Werken von ihm herrührten, Andere aber, z. B. Hr. Lindpaintner, das Accompagnement und die eigentliche Composition besorgten. Jetzt aber fängt er an, seine Kinder gänzlich zu verläugnen. Soll das Scherz seyn, so musste er ihn um 7 Tage später datiren.

Leipzig, den 26. April 1826.

Friedrich Hofmeister.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Boieldieu, A., La Dame blanche (Die weisse Dame), Opéra comique en 3 Actes. Vollständiger Klavierauszug von Carl Zulehner, mit französischem und deutschem Texte. Preis 6 Thlr. 12 Gr. Sächs Ct.

Hieraus einzeln:

			Thlr.	Gr.
No.	1.	Coro: Sonnez, Cors et musettes; Erklinget, ihr Hörner	—	4½
-	2.	Aria: Ah, quel plaisir d'être soldat! Ach, welche Lust, Soldat zu seyn!	—	6
-	3.	Duetto: Du ciel pour nous la bonté; Mit Dank erkennend des Himmels	—	3
-	4.	Terzetto e Coro: Que nous veut notre ménagère? Doch mein Weibchen seh' ich eilig?	—	12
-	5.	Duetto con Coro: Chut! chut! écoutons! Still! still! höret zu!	—	6
-	6.	Duetto: Il s'éloigne, il nous laisse ensemble? Wie, er geht, lässt uns hier allein?	—	6
-	7.	Finale, Terzetto: Grand Dieu, que viens je donc d'apprendre? O Gott! was musst' ich Arme hören?	—	15
-	8.	Canzonetta: Pauvre Dame Marguérite! Spinn', arme Margareth!	—	3
-	9.	Terzetto: C'est la cloche de la tour; Horch! man läutet noch	—	9
-	10.	Cavatina: Viens, gentille Dame! Komm, o holde Dame!	—	4½
-	11	Duetto: Ce domaine est celui du comte d'Avenel; Diess Gut gehört dem Grafen Avenel	—	7½
-	12.	Aria: Je vous revois, séjour de mon enfance; Wohl mir, mit Freudigkeit	—	6
-	13.	Duetto: Malheureuse, que faire? Unglück'sel'ge, was hört' ich?	—	12
-	14.	Aria con Coro: Chântez, joyeux ménestrals! Stimmt an, ihr Sänger!	—	9

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten May. №. 18. 1826.

Recension.

Ueber Reinheit der Tonkunst. Zweyte, vermehrte Ausgabe. Heidelberg, bey Mohr. 1826. (Pr. 22 Gr.)

Dass von dieser kleinen Schrift innerhalb eines Jahres eine zweyte Ausgabe nöthig geworden, muss alle Freunde der Tonkunst freuen; selbst die, welche gegen den Verf. feindlich aufgetreten sind. Vertheidigt er doch eine gute Sache, und beweiset doch die so bald nöthig gewordene, zweyte Ausgabe, dass Viele an dieser Sache Antheil nehmen.

Die neue Ausgabe ist beträchtlich vermehrt; sie ist auch sonst hin und wieder verändert. Verändert, nicht in dem, was wir des Verf.s Art nennen müssen: dass er seine Sache nicht bloss darlegt, erörtert, zu begründen, zu empfehlen sucht, sondern zugleich für sie eifert, schmält und kämpft; verändert, auch nicht in den Ansichten, Urtheilen und Gesinnungen des Verf.s: doch hat er jetzt (besonders durch Zusätze) in Hinsicht auf alles jenes, bald Etwas näher bestimmt, durch nähere Bestimmung gemildert, bald für sich, wie für die Gegner, die Streitpunkte in schärferen Umrissen aufgestellt, auch den Kampfplatz und die Waffen gesetzmässiger getheilt. Ueberhaupt: wenn seine Schrift in der ersten Erscheinung einer raschen mündlichen Ergiessung in aufgeregter Stimmung glich, so hat er jetzt nicht Weniges an ihr gethan, sie zu einer schriftlichen, zu einem Buche, umzuformen, ohne dass sie darum an Lebhaftigkeit irgend verloren hätte. Sie würde daran auch wenig oder gar nicht verloren haben, wenn der Verf. noch manche, nebenbey losgelassene, etwas herbe Aus- oder Einfälle unterdrückt hätte; und wir könnten den nicht widerlegen, der hiergegen etwa so sich vernehmen liesse: Durch dergleichen wird mancher achtungswerthe Leser verletzt, und dem Gegner Vortheil oder doch Vorwand geboten; was aber von noch mehr Belang ist, das ist Folgendes. Beym Streiten gelten zwar alle Vortheile: aber ohne Noth, und beym Streiten um so ernste, würdige Gegenstände, soll man alle Vortheile nicht geltend machen wollen. Thut man's dennoch, so ist das zwar der bloss zuschauenden Menge eben recht: aber um sie ist's unserm Verf. nicht zu thun, sondern um Eingang; um Eingang, besonders seiner Hauptsache, welche die ächte, reine Kirchenmusik ist, bey gewichtigen, bey solchen Männern, welche thun können, was, gethan zu sehn, all sein eifriges Bestreben ist. Nun brauchen wir ihm, dem Lebenserfahrnen, wahrhaftig nicht erst zu sagen, dass eben solche Männer durch stürmende Angriffe oder neckende Fechterkünste von der Beachtung des Streites viel eher entfernt, als zu ihr eingeladen; dass sie dadurch wohl auch selbst gegen den Gegenstand, um den gestritten wird, wo nicht misstrauisch, doch wenigstens verstimmt werden; dass aber in der Welt, wie sie nun einmal ist und wir Alle sie nicht umkehren können, aus Stimmung oder Verstimmung, worin es auch sey, mehr gethan oder unterlassen wird, als aus Gründen, selbst den bündigsten und anschaulichsten. Wie gesagt: wir könnten das nicht widerlegen, wenn auch Eins oder das Andere dagegen einwerfen.

Wir haben das kleine Buch, gleich nachdem es zur Welt gekommen war, seinem Inhalt und Tone nach, ehrlich und ausführlich angezeigt: (siehe diese Zeitung vom 6. July 1825, No. 27:) wir wollen mit dieser neuen Ausgabe dasselbe thun. Nicht zwar so, dass wir jede Veränderung oder jeden Zusatz angäben: das führte zu weit; sondern so, dass wir die Abschnitte, welche neu hinzugekommen oder doch so umgearbeitet worden sind, dass sie als neu angesehen werden müssen, anführen, näher bezeichnen, und unsere Anmerkungen

einflechten. Es sind die Abschnitte I, II, III und grossentheils X.

1. Ueber den Choral. Eben so lehrreich, als unterhaltend. In der Einleitung, die zugleich als Einleitung zum ganzen Werkchen angesehen werden kann, wird die Behauptung (die vollkommen auch unsere Ueberzeugung ist), dass geschichtliches Studium und Kenntniss des vorhandenen Classischen die Grundlage alles gediegenen Wissens sey und seyn solle, kurz, aber treffend durchgeführt, und auf die Tonkunst im Allgemeinen, wo bekanntlich jetzt das entschiedenste Gegentheil, in der Meynung, — Urtheil, kann man eigentlich hier nicht sagen, — wie im Thun, herrscht, angewendet. Dann führt der Verf. im Fortgange dieser Anwendung den Leser, um ihn dem besondern Gegenstande näher zu bringen, in die Kirche; und nachdem er, was sich Musikalisches jetzt dort findet, im Vergleiche mit dem, was man sonst dort fand, überführend durchgemustert, bleibt er bey diesem Gegenstande, dem Chorale, stehen. Nicht nur was Anderes musikalische, sondern auch was diesen betrifft, ist man nämlich in allen jetzt bestehenden christlichen Kirchen (in der griechischen am wenigsten) abgewichen von jenen früheren Gesängen, „welche unschuldig und einfach aus einem begeisterten, tiefbewegten Gemüth hervorgingen, einen nie veraltenden, unbeschreiblichen Zauber haben, und daher auch (wie viele Nationallieder beweisen) ewig frisch und blühend in den Nationen fortgelebt haben würden, wenn sie nicht von aussem unterdrückt worden wären." In der katholischen Kirche hält sich zwar die Sixtinische Kapelle (doch auch sie allein) mit grosser Festigkeit an die Meisterwerke der herrlichen Mittelperiode (Palestrina's und ähnliche): doch die erhabenen Urgesänge, welche die Ambrosianischen und Gregorianischen genannt werden, sind auch dort fast gänzlich in Vergessenheit gerathen. Anderwärts aber, und vornämlich auch in Deutschland, sind selbst jene Meisterwerke der Mittelperiode längst verdrängt und ersetzt — womit? Man lese, was der Verf. S. 15. und folgg., z. B. von Cölln zu berichten hat; und was durch vieles Aehnliche aus anderen Provinzen leicht vermehrt werden könnte. — In der protestantischen Kirche sind die Gesänge der Hussiten rein vergessen. (Sie waren mehr die, der Mährischen Brüder, und haben allerdings an einfacher Grossartigkeit, und noch mehr am Ausdrucke demüthiger Ergebung oder muthiger Glaubensfreudigkeit, kaum ihres Gleichen. In der Kirche sind sie, leider, jetzt wirklich vergessen. Unsere neuen Gesang- und die ihnen nachgeformten Choral-Bücher enthalten ihrer nur noch ein Paar, die Luther gerettet hat, indem er den Melodieen seinen Text unterlegte. Und von den Processionshymnen jener Brüder, wie z. B. von jener erhabenen, das innerste Herz unwiderstehlich erschütternden: Nimm von uns, Herre Gott etc. scheinen selbst die Herausgeber grosser Sammlungen gar nichts mehr zu wissen.). Der Verf. fährt fort: Was Luther für den Kirchengesang gethan, entartete bald, selbst durch sonst vortreffliche Meister, wie Heinr. Schütz, Seb. Bach, indem sie dem Geiste ihrer Zeit nachgaben oder die alten Choräle für besondere neuere Kunstzwecke verarbeiteten. Eben so, und noch übler, erging es den Kirchenliedern (des trefflichen Goudimel u. A.) in der reformirten Kirche. (Es sey uns erlaubt, bey einem Punkte, den der Verf., und den mancher Andere jetzt noch dringlicher erwähnt, etwas länger zu verweilen; bey der Aufforderung zur Zurückführung der alten Kirchentonarten und den grossen Versprechungen, die man sich davon macht. Was will man eigentlich damit und was kann man sich mit Grund davon versprechen? Alles, was darüber in letzter Zeit geschrieben worden ist, scheint uns, praktisch angesehen und als etwas zu verwirklichendes — wir gestehen es — nicht bestimmt, nicht klar. Will man, dass die alten Gesänge, die, der Tonhöhe nach, versetzt (gewöhnlich höher gestellt) worden sind, auf ihre rechte Tonhöhe zurückgesetzt werden, und dass, was bey ihrer Reduction auf unser Dur oder Moll in Melodie oder Harmonie an Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen eingeschwärzt worden ist, herausgeworfen werde: so versteht sich das von selbst und ist auch von den einsichtsvolleren Herausgebern einiger neueren Choralbücher schon geschehen. Will man aber und verspricht man sich davon jene alten Tonarten und ihre Wirkungen, ganz, wie sie waren: hat man da sich wirklich deutlich gemacht, was man will und was man sich verspricht? Diese Tonarten — um kurz seyn zu können, bedienen wir uns der, allen Sachverständigen bekannten, wenn auch die Sache nicht scharf bezeichnenden Terminologie — diese Tonarten und ihre, wie alle alten harmonischen Tonverhältnisse, beruheten auf der, seit Pythagoras allein herrschenden, allein gekannten, mathematisch-reinen, auf der berechneten Stimmung. Als im Mittelalter die Harmonie, der

Kenntniss und Anwendung nach, erweitert, seit Erfindung des Contrapunktes und durch ihn sehr erweitert, auch für sich ausgebildet wurde, musste man, unabwendbar gezwungen durch die Sache selbst, von der Schärfe jener Stimmung, auch in den Orgeln, welche vom grössten Einfluss auf den Gesang waren, allmählich nachlassen, mit den Fortschritten jener Erweiterung immer mehr nachlassen, bis man, schon um die Zeit der Reformation, sich einer neuen, nicht berechneten, (obwohl jetzt von uns berechenbaren,) sondern nur im Ohr aufgefassten — der temperirten Stimmung nahe fand, mit der immer weiter gehenden Ausbildung kunstreicherer Harmonie auch sie immer mehr ausbilden musste, bis nun endlich Sebastian Bach, was er praktisch schon vorfand, aber noch nicht vollendet und systematisch abgerundet, vollendete, also abrundete, und durch seine Werke, besonders auch durch sein *wohltemperirtes Klavier*, dem er eben darum diesen sonderbaren Namen gab, im ganzen Umfang aller harmonischen Tonverhältnisse feststellete. Auf dieser Stimmung nun ruhet seitdem alle Musik; diese ist nicht möglich, ja nicht denkbar, ohne temperirte Stimmung. Was will man nun also eigentlich mit der Zurückführung der alten Tonarten, wenn man nicht bloss jenes will, was wir oben anführten, und was geschieht und nun gewiss noch genauer und sorgfältiger geschehen wird? (Mortimer in dem, auch vom Verf. angeführten, höchst schätzbaren Werke ist genau und sorgfältig: wenn auch, wie es mathematischen Köpfen in der Kunstpraxis zu begegnen pflegt, nicht immer so frey und gefügig, als man wünschen mag. Will man Anderes, so begreifen wir nicht, was eigentlich, da man doch gewiss nicht alle Musik der letzten Jahrhunderte, weil sie die alten Tonarten in ihrer mathematischen Reinheit ausschliesst und ferner auszuschliessen zwingt, weggeworfen und eine neue wieder von vorn angefangen haben will. Will man aber jenes oben Angeführte, und glaubt, durch oft erneuete Aufforderungen nur ermuntern zu müssen, dass es allgemein werde: wohl! doch dann beschränke man seine Erwartungen von den Wirkungen der also wiederhergestellten alten Tonarten. Die Wirkung derselben in unserer temperirten Stimmung wird immer schön und bedeutend, aber bey weitem nicht so gross und mächtig seyn, als man meynt, und als sie vielleicht in jenen mathematisch-reinen Tonverhältnissen seyn würde. Ein Verlust ist und bleibt die Entbehrung der mathematischen Stimmung in Chorälen und choralmässigen Gesängen: aber ein Verlust, ungefähr wie der, der Anwendung bloss reiner Localfarben in der Malerey; ein Verlust, in den man sich finden muss, da er die weitere Ausbildung der einen, wie der andern Kunst bedingt, und durch alles weiter Ausgebildete in denselben, was sonst nicht daseyn und selbst nicht möglich würde, tausendfach überwogen wird. — Wir bitten den Leser, diese Abschweifung um der Wichtigkeit der jetzt so oft, und nicht selten ganz verwirrend angeregten Sache willen, zu entschuldigen. Den Verf. bitten wir nicht darum; denn ihm ist es um diese, und überall um Wahrheit zu thun: wir aber glauben allerdings die Wahrheit hier ausgesprochen zu haben.) — Jener Missbrauch, fährt der Verf. fort, hat nun jetzt in den Gemeinden allenthalben das Verlangen erzeugt, dass der Choral und dessen Begleitung verbessert werde. Der Verf. unterstützt diess Verlangen und macht auf Verschiedenes aufmerksam, es zum Besten zu leiten. Mit den ächten, sogenannten Ambrosianischen und Gregorianischen Gesängen ist es ihm gegangen, wie, bey vieljähriger Bemühung, uns auch. Es dürfte da schwerlich viel zu erlangen seyn. Ueber das vierstimmige Singen der Choräle von den Gemeinden denken wir, wie er: müssen aber hinzusetzen, dass eben da, wo dasselbe, so weit jetzt abzusehen, unmöglich fällt, bey sehr grossen Versammlungen nämlich, der Verlust uns nicht allzuwichtig scheint. Der Gesang guter Choräle, auch nur von ohngefähr tausend Versammleten, im Unisono, die Harmonie geführt von angemessenstarker Orgel, und bey feyerlichen Veranlassungen noch von vier Posaunen, macht sogar noch eine besondere Art grossartigen, erhabenen Eindruckes; was uns jedoch nicht hindert, das Verdienstliche der Wirtembergischen Anstalten anzuerkennen und zu preisen. Von den Organisten und ihrem Thun wird mit unwidersprechlicher Wahrheit gehandelt. Die am Schlusse, S. 57 und 58, zusammengefassten Wünsche sprechen gewiss das Beste aus, was hierüber nur gesagt werden kann.

2. Ueber Kirchenmusik ausser dem Choral. Sie wird, doch unter gehörigen Bedingungen, empfohlen. Singschulen. Bedingungen: was gebührt der Kirche? was ziemt sich in ihr? Es ist eine Freude, den Verf. darüber sprechen

zu hören. Er beginnt also: Die Kirche ist nicht der Ort, wo alles Geniessbare gegeben und genossen werden soll. Sie ist der Ort, wo der Mensch, um sich für seine menschlichen Pflichten zu veredeln und zu stärken, vor Gott und im Bewusstseyn seiner Nähe, sein Herz in Kummer, Reue, Freude und Anbetung ausschüttet. Wie nun in Gottes Gegenwart kein keckes Selbstvertrauen und kein gänzliches Verzagen stattfinden kann, so wird es auch in der Kirche keinen überströmenden, geistigen Rausch, und keine, bis zur Vernichtung führende Verzweiflung geben. Wer also hier in voller Freude des Herzens Gott danken und loben will, der wird seinen Dank nicht mit ungebundenem Jubel, sondern mit bescheidener Inbrunst aussprechen; und wer, durch Leiden gebeugt, ausser der Kirche sich in Schwermuth und Jammer auflösen könnte, der wird in der Kirche vor Gottes Augen wieder getrost werden — — und, durch den Glauben an einen nahen Gott aufgerichtet, in Geduld und Ergebung den Himmel zum theilnehmenden Zeugen seines Kummers machen etc. Man siehet schon aus diesem Wenigen, worauf der Verf. seine Antwort: Was gebühret der Kirche? was ziemt sich in ihr? bauet. Da wird aber die Kirchenmusik eintönig; und das Genie wirft die Fesseln von sich — wendet die Seichtigkeit ein. Der Verf. weiss zu antworten. Muss man doch, was das Letzte anlangt, hier, wie überall, sagen: Es ist nicht wahr; das Genie verachtet so wenig die strenge Regel, als die tüchtige Arbeit, und nur eitler Stumpfsinn (oder forçirte Querköpfigkeit) strebt nach regelloser Leichtigkeit, weil ihm weder zum schuldigen Gehorchen, noch zum rechten Herrschen die Kraft innewohnt. Die drey Style charakterisirt der Verf., ihrem Geiste und Zwecke nach, kurz und gut so: der Kirchenstyl, allein der Frömmigkeit gewidmet; (übrigens gebunden oder nicht gebunden, fugirt oder nicht fugirt;) der Oratorienstyl, welcher das Grosse und Ernste auf menschliche Art geistreich nimmt; und der Opernstyl, welcher Alles, was von den Sinnen und der Leidenschaft ausgeht, durch poetische Darstellung vergegenwärtigt. „Ein vierter Styl, welcher die sämmtlichen Elemente vereinigt, die Leidenschaft über sich selbst hinausführt, und alle anderen Tollheiten mit der Musik verbindet, kann hier eben so unbeachtet bleiben, wie die Lehre vom Nervenkrampf bey der Aufzählung der Eigenschaften eines gesunden Menschen." — „Lasst also der Kirche, was ihr angehört, und thut dafür in der Kirche, was die Kunst irgend vermag. Verachtet darum das Uebrige nicht: aber verrückt nicht die Gränzen. Ich würde es für unverzeihlich halten, wenn aus frommen Gesängen von Palestrina nur ein einziger Takt in ein Opernstück aufgenommen würde: aber abscheulich wär' es, wenn in einer Messe nur das Kleinste vorkäme von der genialen Leichtfertigkeit, wodurch sich Mozart's *Figaro* auf eine, fast einzige Art auszeichnet" etc. Eben so gegründet, kräftig und treffend, wenn auch wahren Kennern nicht neu, ist, was nun der Verf. historisch über die grössten Meister und grössten Werke des Kirchen- und des Oratorien-Styls sagt, und woraus sich unter Anderm auch das ergiebt, womit er beginnet; dass nämlich über die neuesten Zeiten am wenigsten Gutes gesagt werden kann, und dass vorzüglich den alten grossen Meistern, wie im Fache der Malerey und Baukunst, so auch im Fache eigentlicher Kirchenmusik, der Lorbeerkranz gebühre. — Aber „die Herrlichkeit des Fortschreitens mit dem Geiste der Zeit, und die Riesenschritte, welche die neueste Tonkunst gemacht hat!" Mit diesen Redereyen ist man auch da und dort schon dahin gekommen, dass die herrlichen Symphonieen unsers J. Haydn als veraltetes oder alterndes Zeug unter die Bank geschoben, und sogar Mozart's Stücke viel schneller, als er selbst wollte, gegeben werden, gerade als ob die Unruhe, welche Europa durch Feldzüge, Eilwagen und Dampfschiffe bekommen hat, auch in die ästhetischen Kunstwerke hineinfahren müsste! — So sagt der Verf.; und was er dann antwortet, gehört unter das Schönste des ganzen Buches; wird auch hoffentlich um so mehr Eingang finden, je williger er hier der Gegenpartey zugiebt, was ihr zuzugeben ist, um dann desto fester bey dem beharren zu können, wogegen sie weder etwas historisch Begründetes, noch etwas vernünftig Erweisliches einwenden kann.

5. Ueber Volksgesänge. Wahr und schön beginnt der Verf.: Der gebildete Mensch wird und muss geneigt seyn, vorzugsweise durch den Umgang mit ausgezeichnet wissenschaftlichen Menschen sich zu belehren und zu unterhalten. Allein er soll auch für den Zauber der Unschuld nicht den Sinn verlieren; weil die Cultur, wie sie in der Wirklichkeit erscheint, keinesweges

immer die reine Ausbildung des Natürlichen ist, und in so fern der Gebildete leicht hinter dem Kinde zurückstehen kann. —— Das Edelste im menschlichen Charakter ist die volle Unverstelltheit, Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit. Bildung und Lebensverhältnisse machen aber gewöhnlich den Menschen mehr oder minder in sich zurückgezogen, vorsichtig, verstellt und lügenhaft, während das Kind mit seinen Tugenden und Untugenden ganz so, wie es aus der Hand der Natur kam, rein und unverbildet vor unseren Augen steht. —— Auch auf die Musik lassen sich diese Bemerkungen anwenden. Das Höchste, was hier einem geistreichen Menschen gegeben werden kann, ist freylich ein, nach allen Regeln gerechtes, in allen Formen vollendetes musikalisches Kunstwerk. Allein, wie leicht wird die Kunst unnatürlich; wie leicht thut sie der Sache zu viel; und wie oft wird bloss durch Kunst mühsam zusammengetragen, was nicht aus selbstthätiger, reiner Begeisterung entsprang: also desswegen höchstens nur Bewunderung, aber keine Liebe erzeugt? —— Rein und lauter, wie der Charakter eines Kindes, sind dagegen in der Regel alle Lieder, welche von dem Volke selbst ausgingen, oder, durch das Volk aufgenommen, lange Zeit mit Vorliebe von demselben bewahret wurden. (Es sind hiermit nicht gemeynt — was man Gassenhauer nennt, die ein kurzes Leben haben: sondern Lieder, die dauernd im Volke fortblühen.) Solche Lieder entsprechen fast immer der Empfindung des kräftigen, unverbildeten Menschen, und bekommen vielfach auch dadurch einen ganz eigenen Werth, dass sie sich an grosse Nationalbegebenheiten anschliessen, und, in die Zeiten der Reinheit, Frischheit und Jugendlichkeit der Völker zurückgehend, selbst den verbildeten Menschen, in welchem noch edle Jugendempfindungen zu wecken sind, unwiderstehlich ergreifen. —— In der Folge dringt der Verf. mit grösstem Rechte darauf, dass man dabey vielseitig sey; nicht bloss an Liedern des Vaterlandes hänge: sondern die ganze Welt umfasse und sich mit den Liedern in den Charakter aller Völker hinein zu denken suche. Aber es ist schwer, sich eben hier zu bereichern. Der Verf. hat sich sehr darum bemühet; giebt davon Rechenschaft, und zeigt an, was er erlangt hat. Er will sich in diesem Besitze noch nicht für reich erkennen: wir müssen ihm aber gestehen, dass er es viel mehr ist, als wir, ungeachtet mancher Bemühung seit einer langen Reihe von Jahren. Da er überall genau, und auch mit Urtheil, nachweiset, was davon im Publikum irgendwo erschienen ist: so wird diess Verzeichniss für Alle, die an dem Gegenstande theilnehmen, belehrend.

X. Ueber Singvereine. „Unsere öffentlichen musikalischen Aufführungen stehen unter so vielen unbesieglichen Mächten, (die Geldmacht ist die grösste, wie die schlimmste,) dass der Einzelne zur Besserung ihrer mehrfachen Gebrechen nichts beytragen kann. Bloss das volle Ausrasen wird es dereinst vielleicht herbeyführen, dass man, überdrüssig dessen, was man sogleich hätte zurückstossen sollen, der Abwechselung wegen das vergessene Gute wieder hervorsucht. Nur zur Bildung musikalischer Privatvereine finden Einzelne häufig die nöthigen Kräfte; und es ist lebhaft zu wünschen, dass solche Vereine überall entstehen. Ihren Lohn werden sie in der That selbst finden.“ Solche Vereine können Instrumental- oder Vocalmusik zum Gegenstande haben. Am besten, wenn beyderley gebildet werden. Gemischt, hält's schwer; auch getrennt kann es genügen. Ist von Erhebung und Veredlung des Gemüths die Rede, so verdienen die Singvereine den ersten Platz. Ueber diese Sätze erkläret sich der Verf. weiter. An einem solchen, und vortrefflich geleiteten Singvereine hat er seit mehren Jahren thätigen Antheil genommen und dabey Gelegenheit genug gefunden zu Beobachtungen und Bemerkungen, die Anderen nützlich werden können. Drum theilt er sie mit, ohne Meistern Vorschriften geben zu wollen, und ohne sich auf solche Singvereine einzulassen, die bloss den Zweck einer leichten Unterhaltung haben, und, wie jede muntere Gesellschaft, zwar löblich, nur aber ohne weitern Erfolg sind. Er spricht von Gesellschaften, die zusammentreten, „um, zur Erhebung und Veredlung des Geistes, das Klassische zu geniessen, und sich gerade dadurch von der gewöhnlichen Welt zu entfernen.“ Was er diesen nun sagt, ziehen wir nicht aus, da es zum Theil schon in der ersten Ausgabe gesagt und bey deren Anzeige von uns angeführt worden ist. Es betrifft folgende Punkte: Wahl der Mitglieder — musikalische Bibliothek — Vorsteher — Vorübung — Enthaltung von öffentlichem Hervortreten — Musikdirector — Ausschluss der Oper, wenigstens der neuen, gangbaren — Wachsamkeit über den rechten Ausdruck des Gesanges —

Sprachen, in denen gesungen wird — Erleichterung der Nachhülfen — Mannigfaltigkeit des Auszuführenden. Der Verf. beschliesst, von Ausführung klassischer Werke in jenem seinem Vereine sprechend: „Ich kann versichern, dass ich nie durch etwas so gestärkt und zum Glauben an das Edle veranlasst bin, als durch den Enthusiasmus und die warme Anerkennung des Grossen, wovon mir fast ununterbrochen in jener Verbindung so viele erfreuliche Beweise gegeben wurden. Bey treuer Erfüllung eines schweren bürgerlichen Berufs ist mir daher auch die geläuterte Tonkunst, reines Licht der Seele nährend, wie die helle Sonne theuer geworden, und oft habe ich aus vollem Herzen mit Luther gesagt, was ich hiermit noch einmal sagen will: Die Musik ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes. Ich wollt' mich meiner geringen Musik nicht um ein Grosses verzeihen." — Möge er noch viele Jahre jener schönen Erfahrungen sich erfreuen, und dereinst noch am Stabe diese Worte aus vollem, frohem Herzen sagen können! —

Rochlitz.

Nachrichten von neueren Untersuchungen der Stimm- und Singwerkzeuge,
mitgetheilt von E. F. F. Chladni.

Hr. Felix Savart, dem die Akustik schon viele neue Entdeckungen verdankt, hat in den *Annales de Chimie et de Physique* t. XXX. Sept. 1825, p. 64. einen sowohl in anatomisch-physiologischer, als in akustischer Hinsicht lehrreichen Aufsatz, *sur la voix humaine*, geliefert, von welchem auch in den *Notizen aus dem Gebiete der Natur- und Heilkunde*, Num. 270, im 6ten Stücke des 13ten Bandes, wie auch in der *Cäcilia* Num. 15. eine Uebersetzung zu finden ist. Er verwirft die bisherigen Erklärungen (von Dodart, Ferrein und Anderen) und erklärt die Tonerregung dadurch, dass die Luft, ungefähr wie in den kapselförmigen Vogelpfeifen der Jäger, durch zwey einander gegenüberstehende enge Oeffnungen getrieben, und dadurch in Zitterung gesetzt werde, wobey der Grund, warum bey einer solchen Kleinheit des Organs sich doch so tiefe Töne hervorbringen lassen, in der Elasticität und Ausdehnbarkeit der Seitenwände liege: welcher allerdings sinnreiche Gedanke so natürlich scheint, dass man sich wundern muss, warum nicht Andere schon früher darauf gekommen sind. Indessen, wenn Hr. Savart das menschliche Stimmwerkzeug mit einer Labialpfeife vergleicht, so bin ich mit der Meynung des Hrn. Gottfried Weber, dass es vielmehr mit einer kurzen Zungenpfeife zu vergleichen sey, einverstanden, welches auch den Beobachtungen Savart's ganz und gar nicht widerspricht. Uebrigens wird in Ansehung des Unterschiedes der Brust- und Falsetstimmen, wie auch über den Unterschied der männlichen und weiblichen Stimmwerkzeuge, über das Mutiren u. s. w. noch immer vieles zu untersuchen übrig seyn.

Zu Mainz hat am 20. Februar 1826 Hr. Notarius Bruch in dem *Vereine der Freunde für Literatur und Kunst* interessante Bemerkungen über die *Singwerkzeuge der Vögel* vorgetragen, wovon in den *Berichten des Vereins*, 3. Jahrg. Num. 4. Nachricht gegeben wird. Als Grundlage des Gesanges der Vögel stellte er das vorzüglich feine Gehör und die grössere Ausbildung des Respirationssystems dar, und zeigte, dass diese eine nothwendige Folge der im Vergleich mit den übrigen Thieren auf grössere Bewegung und grössern Luftbedarf berechneten Organisation des Vogels sey. Er legte mehre Vogelluftröhren vor, und zeigte, dass die Stärke der Stimme, nämlich des durch das Ein- und Ausströmen der Luft durch die Stimmritze des Kehlkopfes hervorgebrachten Schalles, von der Grösse der schallenden Luftmasse, also von der Grösse des Kehlkopfes und der Lunge abhänge, wonach die Vögel alle anderen Thiere bey gleicher Körpermasse an Stimme übertreffen müssen. Die Gestalt dieser Luftröhren, worunter mehre mit bauchigen Erweiterungen, mit knöchernen Blasen an dem untern Larynx versehen sind, und besonders die der anas clangula sich durch ein überaus grosses trommelartiges durch drey Häute über herzförmige Knochen gebildetes Labyrinth auszeichnet, führte ihn zu einem Vergleich mit unseren Blasinstrumenten. An der Luftröhre des Pfaues zeigte er Aehnlichkeit mit einem doppelten Hoboemundstück, an der mehrer Enten mit dem Dudelsack, machte auf die Aehnlichkeit der Form und des Tones bey der Posaune und der Luftröhre des Kranichs aufmerksam, und warf die Frage auf, ob, da gleiche Bildungen auch gleichen Ton hervorbringen, es nicht für unsern Blasinstrumentenbau von Nutzen seyn möchte, wenn man die Luftröhren der mit besonders starken oder lieblichen Stimmen begabten Vögel nachzubilden suchte. (Man könnte hier wohl noch die Bemerkung

hinzufügen, dass es vielleicht auch von Nutzen seyn könnte, wenn jemand über Anwendung elastischer oder ausdehnbarer Wände, aus welchen, wie vorher bemerkt worden, Hr. Savart die Möglichkeit der Hervorbringung sehr tiefer Töne bey einem kleinen Volumen erklärt, an Orgelpfeifen und Blasinstrumenten Versuche anstellen wollte.) Die Modulationen der Stimme stellte Hr. Bruch als eine Folge der Veränderungen dar, welchen der Ton in dem Kanale zwischen der Stimmritze und der Mundöffnung mit Hülfe der Zunge und durch Einwirkung der Stimmnerven unterliege. Nachdem er bemerkt hatte, dass das Gesangvermögen der Vögel sich nicht auf einzelne Gattungen beschränke, und nicht als ein systematisches Unterscheidungskennzeichen dienen könne, schilderte er die Lebensart, die Wanderungen und ehelichen Verhältnisse der in der dortigen Gegend vorkommenden Sangvögel, und stellte deren 50 Arten auf, bloss aus den Familien der dünnschnäblichen Sänger. Der Vortrag ward mit Dank und Beyfall aufgenommen, und es wäre wohl zu wünschen, dass Hr. Bruch diese Untersuchungen fortsetzen, und manches davon öffentlich bekannt machen möchte.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März. Am 4ten, im Josephstädtertheater: *Die Reise durch die Luft*, Scherz- und Zauberspiel in drey Aufzügen von J. A. Gleich; Musik von Roser; zum Vortheile des Schauspielers Carl Schmidt. Das anziehende Märchen von Musäus: *Der geraubte Schleyer*, localisirt und in's Gemeine herabgezogen, konnte jetzt so wenig, als vor einigen Jahren bey seinem ersten Erscheinen auf dem Theater an der Wien Glück machen.

Am 5ten, im landständischen Saale: Concert der 11jährigen Josephine Seipelt, enthaltend: 1. Ouverture aus der Oper *Leocadia*, von Auber. Wenig Originalität; französische Bizarrerie und Rossini'sche Tändeley; das Motiv des Allegro ein schaler Boleros, ohne Geschmack im alltäglichen Schlendrian fortgeleyert; die Zuhörer verhielten sich rein passiv. 2. Erster Satz aus dem Pianoforte-Concert in Cis moll, von Ries, vorgetragen von der Concertgeberin. Das zarte Alter fordert Nachsicht; wohl aber hätte eine zweckmässigere Wahl getroffen werden können; bey diesem Tonstücke gehört eine feste, geübte Hand, Kraft, Ausdauer und das geistige Erfassen des Sinnes zu den unerlässlichen Eigenschaften des Spielers. 3. Introduction aus der Oper *Leocadia*, gesungen von den Demoiselles Friedlovsky und Heckermann, Hrn. Seipelt und dem Chor. Beginnt mit einem spiessbürgerlichen Allegro commodo, tempo giusto; dann folgt ein monotoner, romanzenartiger Mittelsatz, und darauf wieder der vorhergehende Chor. Beyde, hier zum ersten Male gehörte Nummern der in Paris beliebten Oper erwecken kein günstiges Vorurtheil für das Ganze; von dem Componisten des *Schnee's* hätte man wenigstens etwas Pikanteres erwartet. 4. Neue Variationen von Peter Winter, getrillert von Dem. Heckermann. Ob der selige königlich bayerische Hofkapellmeister Verfasser dieser Kehlübungen sey, ist Ref. unbekannt; neu sind sie aber wahrlich nicht, und unzähliche Male schon in allen vier Schlüsseln und beynahe in jeder Tonart abgeorgelt worden; denn welche Sängerin — auch Tenor- und Basssänger könnte man nennen — setzt nicht einen Triumph darauf, Paisiello's eben durch seine naive Simplicität so überaus reizendes: Nel cor più non mi sento zu verschnörkeln? 5. Zweyter Satz des obigen Pianoforteconcertes. 6. Variationen für die Violine, von Leon de St. Lubin, gespielt von dessen Schüler, Aloys Schwarz. Siehe den letzten Bericht. 7. Finale aus der Oper *Claudine von Villa Bella*; Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser; vorgetragen von den Demoiselles Heckermann und Friedlovsky, den Herren Seipelt, Ruprecht und dem Chor. Sehr effectvoll — nämlich geräuschvoll!

Im Locale des Musik-Vereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in C, von Haydn (von den Preussischen); 2. Trio in G, für Violine, Viola und Violoncell, von Beethoven (No. II.); 3. Quintett in Es, für zwey Violinen, eine Viola und zwey Violoncells, von Onslow.

Im Apollo-Saale: Musikalische Akademie zum Besten verarmter Familien, worin vorkam: 1. Ouverture von Méhul: 2. Pianoforteconcert von Hummel, in A moll, vorgetragen von Fräulein Wissmüller; 3. Variationen für die Flöte, von Drouet, gespielt von Hrn. Hirsch; 4. Rondeau für die Violine, von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Ernst; 5. Concertino für das Waldhorn, von Hrn. Herbst; 6. Arie aus dem *Freyschütz*, gesungen von Dem. Heckermann; 7. Variationen für das Violoncell, gespielt von Hrn. Leopold Böhm; 8. Variationen für das Pianoforte, von Moscheles, über den *Alexandermarsch*, vorgetragen von Eduard Steinle;

9. Zwey vierstimmige Gesänge: *Hohe Liebe*, und *Siegesbotschaft*, von Conradin Kreutzer. Zwar lauter schon bekannte Gegenstände, aber bey dem grösstentheils gelungenen Vortrage doch immer interessant.

Am 9ten, im Josephstädtertheater: *Die Zauberflöte*; eine recht gelungene Vorstellung, besonders was die Scenerie und das Ensemble betrifft. Vor Allen verdient Hr. Kreiner genannt zu werden, der zu den besten Tamino's gezählt werden muss, die wir gehört haben. Von den zwey Debutantinnen, Dem. Schnidt (Königin der Nacht) und Dem. Schindler (erste Dame) besitzt jene grosse Kehlfertigkeit, diese eine volle, klangreiche Stimme. Da Dem. Heckermann am Tage vor der Aufführung erkrankte (natürliche Folge einer übermässigen Anstrengung), so gastirte Dem. Vio als Pamina, welche Rolle sie schon in früheren Zeiten mit Beyfall gegeben hat. Hr. Seipelt war Sarastro. Hr. Hopp gab den Papageno in einer eigenen Manier, die schon aus dem Grunde nicht verwerflich ist, weil sie belustigte; Hr. Fischer den Monostatos. Der Mechanismus der Schlange überraschte, und die imposante Decoration zur Feuer- und Wasserprobe brachte eine effectreiche optische Täuschung hervor. Orchester und Chöre thaten ihre Schuldigkeit; das Haus war überfüllt; die Aufnahme enthusiastisch.

Am 12ten, im k. k. grossen Redoutensaale: Viertes Gesellschafts-Concert, aus folgenden Musikstücken zusammengesetzt: 1. Symphonie von Mozart, in D; 2. Arie von Raimondi, aus der Oper: *Le nozze de' Sanniti*; 3. Violinconcert von Spohr, in C, vorgetragen von Hrn. Fergerl, Zögling des Conservatoriums; 4. Ouverture zu *Faniska*, von Cherubini; 5. Finale der dritten Abtheilung des Oratoriums: *Das Leiden unsers Herrn Jesus Christus*, von Joseph Weigl. Eine hoffnungsvolle Dilettantin, Fräulein Jerusalem, trug die von Mad. Fodor mit Entzücken gehörte Arie recht beyfallswerth vor. Dem Violinspieler mangelt der kräftige Bogenstrich, worauf der Componist des herrlichen Concertes vorzüglich gerechnet hat. Das Fragment aus Weigls Passionscantate zeigt, wie sich der Meister auch höher aufzuschwingen vermag, wenn ihn sein Stoff dazu begeistert. Sämmtliche Tonwerke wurden vortrefflich ausgeführt.

Im Josephstädtertheater gab der Schauspieler Neubruck, durch einen lähmenden Schlagfluss jedes Broderwerbes beraubt, zu seinem Vortheile eine musikalisch-declamatorische Mittagsunterhaltung, welche mit Auber's Ouverture zu der Oper *der Schnee* eröffnet ward. Dann sprach der Beneficiat in oberöstreichischer Mundart Castelli's naives Volksgedicht: „Da Viarbladladi Gler (der vierblätterige Klee); Dem. Betty Schröder trug mit Hrn. Schoberlechner ein italienisches Duo vor (der Autor wird jetzt auf den Annoncen selten mehr genannt; man kennt den Vogel schon an den Federn). Darauf declamirte Hr. Kunst Schiller's Ballade: *Der Gang nach dem Eisenhammer*; die Herren Raymund und Kress belustigten durch eine im Kostume dargestellte Scene aus der Posse: *Die Pferde-Komödie*; Dem. Heckermann sang eine Arie von Raimondi; und zum Beschluss hielten Mad. Raimund und Hr. Neubruck ein Zweygespräch: *Der Säufer und sein Weib*, eine ergötzliche Schnurre von Castelli. Das Publikum war ungemein zufrieden mit dem Dargereichten; der Festgeber mit der reichen Einnahme.

Im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in C, von Haydn (Appony); 2. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, von Beethoven (in Es, Op. 16); die Principalstimme von Hrn. Pfaller ausgeführt; 3. Quintettetto in Cmoll, von Mozart.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Nocturne pour Piano et Flûte, comp. par Franç. Hünten. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Ein Andante cantabile von mittler Länge, und ein langer, ziemlich lebhafter Satz, alla Polacca. Warum sie Nocturne heissen, wissen wir nicht. Es ist mit ihnen auf gefällige Unterhaltung von Liebhabern, die mässige Fertigkeit besitzen und keine Ansprüche, ausser eben auf solche Unterhaltung machen, abgesehen. Dazu kann das Werkchen dienen. Dass der Verf. beyde Spieler ungefähr in gleichem Maasse beschäftigt, es ihnen auch nicht schwerer gemacht und den Instrumenten angemessen geschrieben hat, ist zu loben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № VII. 1826.

Anzeige.

Von den Partituren der von mir componirten Oratorien:

Die Sündfluth, Text von Groothe,
Das verlorne Paradies, Text von de Marées,
Die Todtenfeyer, Text von Niemeyer,

sind nur allein bey mir auf rechtmässige Weise Abschriften zu erhalten. Man beliebe sich desshalb in portofreyen Briefen an mich zu wenden, wo ich, nachdem man sich über die Bedingungen geeinigt hat, in möglichst kurzer Zeit richtige Abschriften liefern werde. Die geschriebene Partitur des Apel'schen Oratoriums: *Das Weltgericht* ist fortwährend in der Breitkopf- Härtel'schen Handlung zu erhalten.

Dessau, im März 1826.

Friedr. Schneider.
Herzoglicher Kapellmeister.

Erklärung.

Die bey Friedrich Hofmeister in Leipzig gestochene *Grande Polonoise pour la Clarinette principale, par Henry Bärmann*, Oeuv. 26. ist ein mir untergeschobenes Werk, deren fernere Verbreitung unter meinem Namen ich mir verbitte.

München, am 26. März 1826.

Heinr. Bärmann.

Bekanntmachung.

Ich besitze richtige Partituren von mehren Naumann'schen vortrefflichen Kirchen-Musiken an *Te Deum, Offertorien, Salve Regina* etc., welche nicht stark instrumentirt, in Hinsicht der Ausführbarkeit den Zumsteeg'schen ähnlich, jedoch ausser Dresden wenig ge- und bekannt sind. Diese wünschte ich im Drucke, mit untergelegtem Clavier-Auszuge, nach und nach herausgeben, und im heurigen Jahre mit drey Stücken, als: einem *Te Deum*, einem *Offertorium* und einem *Salve Regina* den Anfang machen zu können, wenn bis zum 1. Juny d. J. sich eine hinlängliche Anzahl Subscribenten findet, welche die Verlagskosten nur einigermaassen deckt, da bloss Liebe zur Kunst, nicht aber Gewinnsucht, mich dazu veranlasst.

Alle Bestellungen erbitte ich mir portofrey, und sichere Jedem, welcher sich mit Subscribentensammeln geneigtest befassen will, auf 6 Exemplare das 7te frey zu.

Zugleich bemerke ich, dass bey mir fortwährend arrangirte neuere Oper-Ouverturen und andere Piecen von anerkannten guten Meistern, sowohl für Saiten- als Blas-Instrumente, letztere in Es, zehn- und funfzehnstimmig, namentlich anjetzt *Jessonda* von Spohr in zehnstimmiger Harmonie und für Saiteninstrumente, in Partitur vorhanden und in Stimmen ausgeschrieben, à Bogen 3½ Gr. preuss. Courant auf Bestellung von mir zu erhalten sind.

In Leipzig hat Subscriptionen-Sammeln und sonstige Aufträge Hrn. C. A. Klemms Musikalische Leih-Anstalt gefälligst übernommen.

Dresden, am 5. Januar 1826.

Carl Flachs,
Musiklehrer, Seylergasse No. 52. A.

Ankündigung einer

Gesang- Ton- und Rede-Vortraglehre. Erster Haupttheil: Ueber Stimm- und Gehör-Ausbildung, nebst dazu geeigneten Uebungsbeyspielen. — Ein Lehrbuch zur systematisch praktischen Entwickelung sämmtlicher Anlagen und Fähigkeiten für Ton- und Redevortrag; sowohl für den Selbstunterricht, als auch für besondern und gemeinsamen Schul-Unterricht, von *J. Ch. Markworth.* Gedruckt mit dazu eingeführten Sprachton-Accentlettern; und in Commission bey Carl Wilhelm Leske in Darmstadt und bey B. Schott Söhne in Mainz.

Dieses ganze Werk wird aus drey Haupttheilen bestehen, von denen jedoch jeder ein selbstständiges, in sich abgeschlossenes Lehrbuch ausmacht. So wie der dritte Haupttheil mit dem höhern Kunstvortrage, mit der eigentlichen Kunstanwendung sich befasst, und desshalb den andern zwey Haupttheilen (kunstrechte Beschulung bezwekkend) selbstständig gegenübersteht; ebenso bildet dieser erste angekündigte Haupttheil — „die Lehre über Stimm- und Gehör-Ausbildung" — ein selbstständiges Buch, und enthält alles dasjenige was erforderlich ist, einen vollständigen Grund zu legen, um zur weitern Fertigkeit, wie auch zur Kunstanwendung schreiten zu können. Der zweyte Haupttheil wird alles dasjenige lehren, was zur sogenannten Virtuosität erforderlich

ist, und handelt also „von der kunstrechten Befertigung einer Stimme, oder eines Instrumentes"

Hinsichtlich des Inhaltes giebt der an alle Musik- und Buchhandlungen versandte, und ausserdem noch im nächsten Hefte der *Cäcilia* erscheinende Prospectus einigen Ueberblick.

Der Subscriptionspreis auf diesen ersten Haupttheil, welcher bis Ende d. J. fertig seyn wird, ist 4 Fl. oder 2 Thlr. 8 Gr. Sammler von Unterzeichnungen erhalten bey Bestellung von sechs Exemplaren das siebente frey. Man kann sich mit Bestellung an jede Buch-Musikhandlung wenden, so wie an die Haupt-Commissionäre.

C. W. Leske, in Darmstadt.
B. Schott Söhne in Mainz.

Neue Verlags-Musikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig, Ostermesse 1826, erschienen sind.

Theorie.

Müller, Iwan, Anweisung zu der neuen Clarinette und der Clarinette-Alto, nebst Bemerkungen für Instrumentenmacher. Neue durchaus verbesserte Bearbeitung. Oeuv. 24... 3 Thlr. 16 Gr.
Hieraus einzeln abgedruckt:
Tabelle für die Inventions-Clarinette............ 6 Gr.
Tabelle für die Clarinette-Alto................ 6 Gr.
Weinlig, C. T., 30 kurze Singübungen für die Altstimme, mit Begleitung des Pianoforte.. 1 Thlr.

Musik für Streichinstrumente.

Maurer, Louis, 9 Etudes ou Caprices pour la Violon seul. Oeuv. 39.............. 18 Gr.
— 2 Airs variés pour le Violon avec accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle. (Contrebasse ad lib.) Oeuv. 45. Liv. 1. 2. à 12 Gr. 1 Thlr.
Merk, Jos., Variations sur un thême de Dietrichstein pour le Violoncelle avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, ou l'accomp. du Pianoforte. Oeuv. 4 .... 18 Gr.
Violinschule, praktische, oder Sammlung leichter Arien, Romanzen, Märschen etc. den neuen Werken berühmter Componisten entnommen für eine Violine. 1r und 2r Heft (die erste Position enthaltend) à 10 Gr...... 20 Gr.

Musik für Blasinstrumente.

Leipziger Favorittänze eingerichtet für eine Flöte. 6r Heft............................ 12 Gr.
Maurer, Louis, Rondoletto pour l'Hautbois avec accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle. Oeuv. 43............................ 12 Gr.
Müller, Iwan, Concertante pour deux Clarinettes, avec accomp. de grand Orchestre. Oeuv. 23. 1 Thlr.

Müller, Iwan, Don d'amitié, Air varié pour la Clarinette av. acc. de 2 Vlons, Viola, Basse, Flûte, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons. Oeuv. 25. 1 Thlr.
— Souvenir de Dobberan, Duo concertant pour Clarinette et Cor, avec accompagnement de Pianoforte. Oeuv. 28................ 16 Gr.
— Air varié de Baillot arrangée en Duo concertant pour Clarinette et Violon avec accomp. de Pianoforte. Oeuv. 29.............. 12 Gr.
— Adagio et Polonoise pour la Clarinetta avec accomp. de Pianoforte. Oeuv. 30....... 16 Gr.

Musik für Pianoforte.

Garke, O., Divertimento à 4 mani per il Pianoforte. Op. 2. Liv. 1. 2. à 18 Gr... 1 Thlr. 12 Gr.
Kleinschmidt, Ch., (Elève d'Hummel,) 2 Rondolettes pour le Pianoforte. Oeuv. 3 .... 10 Gr.
Kulenkamp, G. C., Introduction et Variations sur l'air fav. de C. M. de Weber „Ueber die Berge mit Ungestüm" pour le Pianoforte et Violoncelle ou Violon concertans. Oeuv. 12. 16 Gr.
Leipziger Favorittänze arrangirt für das Pianoforte. No. 21. enthält einen langsamen und 2 Russische Walzer .... 3 Gr.
Mayseder, J., Polonoises arrangées à 4 mains pour le Pianoforte par Mockwitz. No. 2 in G. No. 3. in E. à 16 Gr.......... 1 Thlr. 8 Gr.
Moschales, J., Rondo alla Polacca, arr. à 4 mains pour le Pianoforte par Mockwitz, tiré de l'Oeuv. 56......................... 1 Thlr.
Mozart, W. A., Ouverture de l'Opéra Cosi fan tutte, arrangée à 4 mains pour le Pianoforte par Ebers......................... 10 Gr.
Müller, Iwan, Concertante pour 2 Clarinettes avec accomp. de Pianoforte. Oeuv. 23... 20 Gr.
— die Werke 28. 29. 30 siehe unter der Musik für Blasinstrumente.
Zweyte Sammlung der Ouverturen aus 70 Opern für das Pianoforte:
No. 123. Carafa, Ouvert. Solitaire (der Einsiedler) 12 Gr.
— 124. Seyfried, Ouvert. Waise und Mörder .. 12 Gr.
Potpourri aus dem Berggeist von Spohr......... 16 Gr.

Musik für Gesang.

Marschner, H., 6 Wanderlieder von W. Marsano mit Begleitung des Pianoforte. 35s Werk. 18 Gr.
Spontini, Ritter, Ferdinand Cortez oder die Eroberung von Mexico, grosse Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug, neue rechtmässige Ausgabe nach der dritten Bearbeitung des Componisten, mit französischem und deutschem Text.....................
Weber, Friederike (geb. Pallas), 6 deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 3te Sammlung. (In Commission.)............ 8 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten May. №. 19. 1826.

Recension.

Requiem, von Joseph Eybler, k. k. Hofkapellmeister. Partitur. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 12 Guld. C. M.)

Als der Rec. diess Werk von der Redact. der musikalischen Zeitung zur Beurtheilung erhalten hatte, und, um sich hierzu vorzubereiten, erst vorläufig und nur im Ganzen sich mit ihm bekannt machte, fand er sich auf eine seltene Weise und in einem noch seltnern Grade überrascht. Diese Ueberraschung ging, je näher er hernach mit dem Werke bekannt wurde, je öfter in Bewunderung: die Bewunderung in Freude über. Doch wurde die letztere durch ein gewisses Gefühl beschämender Verlegenheit gleichsam verschleyert. Wie? sagte er zu sich selbst; du glaubst dich mit den Haupterzeugnissen der Tonkunst, wenigstens des Fachs, wohin diess Werk gehört, vertraut; mit ihren Verfassern, lebenden oder verstorbenen, in einigem Geistesverkehr: und in Wien, überdiess zu deiner Zeit, lebt seit langen Jahren ein Mann, der zu leisten vermochte, was hier wirklich geleistet worden, und von dem du nie eine Note gesehen; dessen Namen und dass er gute Messen geschrieben habe, du kaum gehört hast? Der Rec. befragte sich mit mehren, sonst sehr unterrichteten Musikfreunden: sie waren mit ihm in gleichem Falle. Er schlug den fleissigen Gerber nach: die Sache wurde nicht anders; denn was G. (im *neuen Tonkünstler-Lexikon*) aus kurzen, gelegentlichen Notizen in den ersten Jahrgängen dieser musikalischen Zeitung anführt, das ist kaum mehr, als nichts. Ein ehrlicher Rec. hat Geduld, scheut nicht die Bemühung, und — wird auch gern eine Verlegenheit los. Er wendete sich daher an einige der ausgezeichnetsten und parteylosesten Kenner in Wien selbst; gestand, was zu gestehen war, und bat um nähere Nachricht über Hrn. E. selbst, über seine Werke, und, wenn's beliebe, auch um Erklärung der kühlen Gelassenheit, womit die Notizenschreiber der öffentlichen Blätter dieses Meisters, wenn es ja geschehen, gedacht hätten. Ueber Hrn. E. selbst — früher, neben Salieri, k. k. Vice-Kapellmeister: seit Salieri's Tode, sein Nachfolger als Kapellmeister — sind ihm nähere Nachrichten nur erst versprochen. Erhält er sie, so wird er sie den Musikfreunden nicht vorenthalten; denn nun, nach Erscheinung jenes Werkes, werden sie ihnen lieb seyn. Ueber die Werke E.s wurde ihm nur vorläufig gemeldet, die kaiserliche Hofkapelle besitze von ihm 17 grosse und 5 kleine Messen: keine gering, viele wahrhaft ausgezeichnet; unter letzteren vornämlich auch eine, zur Krönung der Kaiserin als Königin von Ungarn, und eine, zur diessjährigen Geburtsfeyer des Kaisers. Ferner: 7 grosse Te Deum laudamus; über 40 Offertorien, Gradualen etc. Uebrigens, meynte man, habe der Entfernete sich nicht eben zu schämen, da von allen diesen Werken keines gedruckt erschienen sey, und von ihnen, selbst in Wien, Tausende der Musikübenden und liebenden kaum mehr wüssten, als er; obgleich Alles daselbst wahre Achtung gegen den Meister hege: aber da dieser stets und nur in Wien gelebt — stillhin, bloss seiner Kunst und seinem Amte gelebt — eine Achtung, nur wie im Bausch und Bogen, wie unbesehens. Man habe ihn werden sehen, sich an ihn gewöhnt, und so lasse man ihn selbst und seine Werke, allerdings mit jener Achtung, freundlich und geneigt auf sich beruhen. (C'est tout comme chez nous.) Freylich: mit den wahren Kennern und ernsten, unterrichteten Freunden, wie der Tonkunst überhaupt, so der Kirchenmusik in's Besondere, sey es eine ganz andere Sache, und auch immer eine ganz andere Sache gewesen. Diese wüssten und hätten längst gewusst, wie Vieles und Treffliches sie an E. (jetzt

einem noch sehr rüstigem Sechziger) besässen. Aber unglücklicher Weise correspondirten diese selten mit dem grossen Publikum vermittelst der Zeitblätter; und selbst am Orte gäben sie sich nicht damit ab, die Posaune zu blasen. Was aber bey weitem die meisten jener Correspondenten mit der ganzen Welt anlange, so sey es genug, auf jene Frage zu antworten: dass E. niemals Opern, noch Virtuosenmusik, geschrieben habe.

Möge dieses Alles dem Leser zur Vorbereitung auf unsere Beurtheilung des genannten Werkes dienen; denn irgend einer Vorbereitung dürfte er, unter den angeführten Umständen, leicht bedürfen. Unserer Beurtheilung des Werkes im Einzelnen, lassen wir einige allgemeinere Bemerkungen über dasselbe, aus ihm selbst gezogen, vorausgehen.

E.s *Requiem* ist ursprünglich zur Feyer des Todtenamtes für den Kaiser Leopold II. geschrieben. Mithin ist der bekannte kirchliche Text ganz vollständig in Musik gesetzt, wie er bey den feyerlichsten Todtenfesten der katholischen Kirche angewendet zu werden pflegt. (Er enthält mithin auch das: Libera —) Hr. E. hat den Text zwar nach den gebräuchlichen Hauptabtheilungen, welche durch den Inhalt und die Liturgie bestimmt werden, aber diese Abtheilungen selbst in den untergeordneten Abschnitten nach eigener Erwägung, darum auch bald kürzer, bald länger, als Andere, namentlich als Mozart, behandelt; und wir müssen seiner Anordnung fast durchgehends beypflichten. Auch in der Behandlung einzelner Sätze des Textes, wo sie von der, anderer Meister, abweicht, können wir den selbstdenkenden und bedachtsamen Meister nicht verkennen. (Wenn wir uns in der Folge und auch hier, des Vergleichs mit Mozarts *Requiem* bedienen, so geschieht das nicht — wir erklären diess ausdrücklich — in irgend einer Absicht, ausser, um, was wir sagen wollen, durch den Vergleich mit einem, Jedermann bekannten, ähnlichen Werke, kürzer und den Lesern anschaulicher zu sagen. Wir sind überhaupt der Meynung — sind es von jeher gewesen und ihr gemäss verfahren — dass man gute Werke der Kunst nicht über oder unter, sondern, wie Werke der Natur, neben einander betrachten und auch geniessen solle.) Diesen seinen Text nun hat Hr. E., um ihm in der Musik sein Recht anzuthun, offenbar und durchgehends mit hoher Achtung, frommer Andacht und liebevoller Begeisterung aufgefasst; diese Gesinnungen und Empfindungen überall in seine Töne gelegt, so dass ihr Ausdruck auch einen ähnlichen Eindruck machen muss; keinen einzigen Satz vernachlässigt und die wichtigeren, wie mit einer bewundernswürdigen Kunst, so mit einem sehr rühmlichen Fleisse ausgeführt. Hierzu, und allerdings durch seine künstlerische Individualität, hat er sich für diess Werk einen Styl gebildet, der, erst im Allgemeinen, edel, grossartig, in Vollstimmigkeit sehr reich, kaum mit einigen kleinen Ausnahmen wahrhaft kirchlich und der Feyer eines Todtenamtes angemessen genannt werden muss: dann, im Besonderen, wie uns dünkt, am meisten mit dem Style Michael Haydns, in dessen grössesten und vorzüglichsten Werken, verglichen werden kann; nur dass E. weit mehr Feuer besitzt und sich von verbrauchten oder öfters wiederkehrenden Figuren freyer hält, als der gute Michael, der in Salzburg lange Jahre fast nur sich selbst hörte, und in seiner Abgeschiedenheit und gedrückten Lage auf Reizendes, in wie fern es auch in dieser Gattung gerechten Platz finden kann, Verzicht leistete. E.s Gesang, technisch betrachtet, ist, wie dieses Meisters, rein, natürlich, fliessend, allen Stimmen angemessen, und darum auch keinesweges schwer auszuführen; seine Orchesterpartie aber (Begleitung kann man hier nicht wohl sagen, da das Orchester fast durchgängig für sich selbstständig und recht eigentlich ausgearbeitet ist) viel reicher, mannigfaltiger, eigenthümlicher und auch für die Ausführung öfters weit schwieriger, als bey ihm. — E. nimmt für den Ausdruck und für die Ausarbeitung seines Werkes alle Mittel in Beschlag, die bey grossen Kirchenmusiken anwendbar und angemessen sind: was den Gesang betrifft, für die erhabensten und kräftigsten Sätze sogar einen, vollkommen achtstimmig ausgearbeiteten Doppelchor; für das Orchester, neben den Posaunen, zuweilen vier Trompeten, zwey und zwey in verschiedener Stimmung, das englische Horn, das jedoch durch Klarinette oder Bassethorn ersetzt werden kann, die Violoncelle fast stets obligat, und selbst vom Contrabasse zuweilen wieder die Orgel gesondert. Nur die Flöten lässt er ungebraucht, und die Waldhörner, an deren Stelle die Posaunen, wie sie hier behandelt sind und allerdings mit Discretion geblasen seyn wollen, eine ausgezeichnete Wirkung thun. Dass unter diesen Massen, wo sie zusammenkommen, nicht etwa

blosse Verdoppelungen stattfinden, sondern, so zu sagen, jede Gesang- und Instrumenten-Stimme ihr eigenes Lied singt, würde man auch ohne unsere Versicherung aus Obigem abnehmen. — Nach diesem gehen wir die Theile des Werkes kürzlich durch.

Requiem — als einfache, ernste Einleitung genommen; mithin auch kurz. Te decet hymnus — schliesst sich an mit veränderter Taktart und Bewegung; Soprane und Alte tragen die Worte, als Hymnus selbst, unisono, vor; der Bass gehet in gleichmässigen Vierteln pathetisch einher, die Violinen führen eine freyere, bewegtere Figur, die Violen zugleich eine andere, ruhigere, unverrückt und wahrhaft meisterlich durch, bis Exaudi — welche Worte als kräftiger, an's Herz dringender Ausruf behandelt sind; worauf mit Ad te omnis caro veniet, das Thematische in die Singstimmen tritt, die Begleitung einfacher, aber immer sich gleichbleibend, und der Satz — wie die Worte, als allgemeinerer Glaubensspruch, schicklich zulassen — lang und stetig durchgeführt wird. Der Gang der Singstimmen, bey grosser Mannigfaltigkeit in solcher Einfachheit, bey grosser Kunst in solchem natürlichen Flusse, zeugt von vollkommener Geübtheit in diesem Style. Der Satz schliesst, wie der vorige, auf der Dominante von Cmoll; der erste kehrt zurück, mit Requiem — und, indem er sanfter, flehender wird, nimmt er die Worte: Kyrie, Christe, Kyrie, eleison, mit in sich auf und endigt damit. (Die Hauptmelodie dieses Kyrie finden wir, wo nicht überhaupt, doch in Folge jenes Erhabenen, etwas zu weltlich.)

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 17ten, im Leopoldstädtertheater, zum Vortheile des Hrn. Korntheuer, ein von ihm selbst verfasstes komisches Feenspiel: *Amönine,* oder *der dramatische Einblaser und die Riesenschlange;* mit Musik vom Kapellmeister Müller. Ein zusammengetragenes, elendes Machwerk. Das Publikum sprach sein Missfallen unverholen aus, hatte sich indess sehr zahlreich eingefunden, denn drey Tage hindurch blieben sämmtliche Bühnen verschlossen, und Hohe und Niedrige, Arme und Reiche strömten in die Kirchen, um für die Erhaltung des erkrankten Kaisers zu beten.

In der Kirche der P. P. Mechetaristen (armenische Congregation) wurde Nachmittags Haydn's Composition der *Sieben Worte* von einem Liebhaber-Verein unerträglich schlecht gegeben.

Am 18ten, in der Metropolitankirche zu St. Stephan: Dankamt wegen der Genesung Sr. Majestät des Kaisers; *Te deum laudamus* und *Missa* von Hrn. Hofkapellmeister Eybler.

Am 19ten und 20sten, im Burgtheater, von der Tonkünstlergesellschaft, zum Vortheil ihrer Wittwen und Waisen: *Salomon,* Oratorium von Händel, aus dem Englischen übersetzt, und die Instrumentalbegleitung vermehrt von Hrn. J. F. von Mosel. Die Solopartieen sangen Mad. Grünbaum, Dem. Schröder und Hr. Tietze; zwey neue, effectvolle Chöre waren eingelegt. Spärlicher Zuspruch; kalte Aufnahme. Kann sich der Geschmack, das Interesse für ein Meisterwerk in wenig Monaten so auffallend verändern? Erst der grösste Enthusiasmus, — dann eine allgemeine Lauheit. Wer löst diess Räthsel? Und was will denn eigentlich der Zeitgeist, dieses alle Farben spielende Chamäleon?

Am 21sten, im Saale des Vereins, eine von Hrn. Schuppanzigh zum Schlusse der diessjährigen Abonnement-Quartetten veranstaltete Abendunterhaltung, worin vorkam: 1. aus Haydn's Quartetten, die Variationen über das Volkslied. 2. *Marie,* Gedicht von Castelli, in Musik gesetzt von Weiss, gesungen von Hrn. Hoffmann. Nicht bedeutend. 3. Grand Trio von Beethoven (in B), vorgetragen von den Herren Halm, Schuppanzigh und Linke. Der Pianofortespieler hätte besser gethan, seine Virtuosität weniger glänzen zu lassen, und seiner Aufgabe treuer zu bleiben. 4. Beethovens *Adelaide,* von Hrn. Hoffmann gesungen. 5. Das neueste Quartett von Beethoven in B (das dritte unter den letzten), bestehend aus folgenden Sätzen: *a.* Allegro moderato; *b.* Presto; *c.* Scherzo Andantino; *d.* Alla danza tedesca; *e.* Cavatina; *f.* Fuga. Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr, schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit; dabey hat sich der grosse Tonsetzer, der besonders in seinen jüngsten Arbeiten selten Maass und Ziel zu finden wusste, hier ungewöhnlich kurz und bündig ausgesprochen. Mit stürmischem Beyfall wurde die Wiederholung beyder Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch. Wenn die In-

strumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuern Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figurirt und sie sich per transitum irregularem unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen sich selbst misstrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen, freylich, dann ist die babylonische Verwirrung fertig; dann giebt es ein Concert, woran sich allenfalls die Marokkaner ergötzen können, denen bey ihrer hiesigen Anwesenheit in der italienischen Oper nichts wohlgefiel, als das Accordiren der Instrumente in leeren Quinten, und das gemeinsame Präludiren aus allen Tonarten zugleich. Vielleicht wäre so manches nicht hingeschrieben worden, könnte der Meister seine eigenen Schöpfungen auch hören. Doch wollen wir damit nicht voreilig absprechen: vielleicht kommt noch die Zeit, wo das, was uns beym ersten Blicke trüb und verworren erschien, klar und in wohlgefälligen Formen erkannt wird.

Am 26sten, im k. k. grossen Redoutensaale: Grosse Vocal- und Instrumental-Akademie, zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, enthaltend: 1. Patriotischer Gesang: *Des Volkes Wunsch*, von Castelli und Weigl; die Solo's gesungen von den Herren Tietze, v. Mayer, Greisinger und Grosswald. 2. Ouverture von Spontini, zu *Ferdinand Cortez*; 3. Arie mit Chor, von Raimondi, gesungen von Fräulein Jerusalem; 4. Polonaise für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Vincenz Neuling, k. k. Armen-Bezirks-Director. Ein wackerer Kunstfreund, Mayseders Zögling, den wir nach einer ziemlich langen Pause zum ersten Male wieder öffentlich zu hören das Vergnügen hatten. 5. Terzett aus Rossini's *Gazza ladra*, gesungen von Fräulein Jerusalem und den Herren Mayer und Greisinger. 6. Beethovens Ouverture zu *Egmont*; 7. Variationen für die Flöte, von Drouet, vorgetragen von Hrn. Leopold Wehle aus Prag, dem Bruder unseres Moritz Wehle. 8. Duett von Mercadante, aus *Elisa e Claudio*, gesungen von den Herren Tietze und Mayer; 9. Variationen für das Violoncell, von Merk, in C dur, auf Verlangen wiederholt von Hrn. Leopold Böhm; 10. Preghiera aus Rossini's *Mosè in Egitto*, vorgetragen von Fräulein Jerusalem, den Herren Tietze, v. Mayer und dem Chor. Die Versammlung war zahlreich, der Beyfall belohnend.

Bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter: Von Paestrina: *Achtstimmiger Psalm:* Fratres, ego enim accepi; von Biordi: Sopransolo mit Chor: Christus natus est; von Allegri: das doppelchörige Miserere; von Porpora: lateinisches Duett: de passione; von Caldara: Regina coeli, vierstimmiger Doppel-Canon; von Jomelli: Hymnus: Victimae paschali laudes, sechsstimmig, und vierstimmiges Allelujah.

Am 27sten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert der Mad. Borgondio, welche uns nach einem Zeitraume von acht Jahren abermals besuchte und in drey Gesangstücken von Generali und Rossini zeigte, wie ihre Stimme weder an Kraft und Metall, noch an Schmelz und Wohllaut verloren habe. Das einst so berühmte Di tanti palpiti fehlte zwar in dem Kleeblatte, wurde jedoch durch einen täuschend ähnlichen Zwillingsbruder ersetzt. Die Aufnahme der Sängerin war freylich ungleich gemässigter, als beym ersten Erscheinen, denn man hat in der Zwischenzeit so manches Interessante gehört; indessen konnte sie in jeder Hinsicht zufrieden seyn. Zum Respiro der Sängerin waren Ouverturen von Boieldieu und Beethoven, aus *Jean de Paris* und *Prometheus* eingeschaltet, nebst einem Potpourri für die Clarinette, von Hrn. Friedlovsky dem jüngern vortrefflich gespielt.

Am 30sten, im landständischen Saale: Zweytes Concert spirituel, worin Beethovens Symphonie in C moll und Haydn's Oratorium: *Die Worte unsers Erlösers am Kreuze*, abgesehen von Kleinigkeiten, ausgezeichnet gut ausgeführt wurde.

Am 31sten, im Leopoldstädtertheater: *Grosse Lotterie: Ziehung der Herrschaft Tripstrill*, Posse in zwey Aufzügen, von Wilhelm Blum, mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Benefice des Hrn. Landner. Aus einem alten Gelegenheitsstücke, *Die Ausspielung des Theaters*, neu zugestutzt.

Miscellen. Der bekannte Violinist Mazas, aus Paris, ist hier angekommen und will nächstens seine Virtuosität in einem Concerte bewundern lassen.

Ein anderer junger Pariser, Mr. Ermin, Zögling des Conservatoriums und Chérubini's Schüler, privatisirt, nachdem er Italien besucht, seit geraumer Zeit in unserer Kaiserstadt. Was er von eigenen Arbeiten in Familienzirkeln zum Besten gegeben hat, zeugt von Studium, Fleiss und Talent.

Das grosse *Requiem* unsers verdienstvollen Hofkapellmeisters, Hrn. Eybler's, schon vor beynahe zwanzig Jahren auf Befehl der Kaiserin Theresia componirt, ist nun in vollständiger Partitur,

mit aller typographischer Eleganz, hier bey Steiner und Comp. erschienen.

Ref. hat dieses herrliche Werk, welches die reinste Religiosität athmet und in wahrer künstlerischer Weihe empfangen und mit dem höchsten Fleisse ausgearbeitet ist, öfters, und vorzüglich meisterhaft durch den trefflichen Künstlerverein der k. k. Hofkapelle mit wahrer Erbauung ausführen gehört, auch jetzt die Partitur mit grossem Vergnügen sorgfältig durchgegangen, und enthält sich ungern einer Analyse dieses Werkes, um einer ausführlichern Beurtheilung desselben in diesen Blättern nicht vorzugreifen.

Der Verfasser hat, wie man erkennt, absichtlich jede Collision mit Mozart's *Missa pro defunctis* vermieden, weil eine, wenn auch noch so leise Annäherung an dieses unerreichbare Vorbild nur zu leicht als ein Plagiat gedeutet werden dürfte. Dieses sorgfältige Ausweichen offenbart sich eben so wohl in der gänzlich verschiedenen Wahl der Ton- und Taktarten, als in der angewendeten Instrumentalmasse; besonders aber gewinnt das Ganze eine eigenthümliche Gestalt durch die veränderte Eintheilung des Textes in periodische Abschnitte.

Im verflossenen Winter wurden von dem sogenannten kleinen Verein 16 Abendunterhaltungen gegeben, welche viele interessante Kunstgenüsse darboten, und worin sich manches aufkeimende Talent versuchte. Ein Theil der grossen Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat sich nämlich verbunden, den Abend eines jeden Donnerstags durch einen musikalischen Zirkel zu erheitern. Die aufzuführenden Tonwerke und die Vortragenden werden von den abwechselnd amtirenden Directoren gewählt. Grössere Instrumental-Compositionen sind ausgeschlossen; Concertsätze oder mehrstimmige Operngesänge werden entweder mit Quartett, oder bloss mit dem Pianoforte begleitet. Das Publikum bilden unbeschäftigte Mitglieder und Verwandte derselben; auch Fremden ist der Zutritt gegen ein geringes Abonnement zur Deckung der Kosten gestattet. Zu Directoren waren im entwichenen Jahre gewählt die Herren Fischer, Fradl, Hauschka, Kaufmann, Bogner, Contin, Kirchlehner, Peck, Piringer, Schmidl, Sonnleithner und Baron Lannoy, welche uns folgende Tonstücke zu Gehör brachten: *A.* Instrumentalsätze: 1. Für das Pianoforte: von Beethoven: die Phantasie; von Boclet und Böhm: Doppelvariationen (mit Violine); von Leopoldine Blahetka: Variations brillantes; von Hummel: Rondeau in A dur und Grand Septuor; von Jansa: Doppelvariationen (mit Violine); von Kalkbrenner: Rondeau; von Lickl: Variationen; von Moscheles: Variationen, und das Concert in Es; von Ries: Sextett, Variationen und Adagio nebst Rondo aus dem Concerte in Es; die Virtuosität der Fräulein Biehler, Oster, Rzehaczeck, Seipelt und Salamon, der Frau von Schmidl, so wie der Herren von Boclet und Budler fand in diesen Bravour-Compositionen glänzende Anerkennung. 2. Für die Violine: Quartetten von Contin, Haydn, in D moll, in B (Appony), und das Schifferquartett; von Jansa No. II; von Mayseder No. V, von Spohr in G und das Double-Quatuor; Quintetten: von Beethoven in Es, von Mozart in D, von Onslow in Es, von Spohr in A, nebst dessen Octett. Variationen: von Helmesberger, Jansa, Mayseder und Rode; Potpourri von Slawick; Polonaisen von Kalliwoda, Jansa und Mayseder; Rondeaux von Helmesberger und Mayseder, so wie des letztern neuestes Trio für Violine, Harfe und Horn. 3. Für das Violoncell: Potpourri von Merk; Elegie und Polonaise von Bernhard Romberg. Variationen: für die Clarinette, vorgetragen von Hrn. Friedlovsky, Sohn; für das Waldhorn, von Hrn. Leeb; für die Guitarre, von den Herren Spina und Stoll gespielt; endlich ein Posaunen-Quartett, vorgetragen mit Hrn. Tuschke von den Gebrüdern Pöck. Bey diesen Instrumental-Werken spielten beyde Violinen abwechselnd die Herren Böhm, Contin, Ernst, Feigerl, Fradl, Franz, Helmesberger, Holz, Jansa, Kirchlehner, Kunz, Maucher, Menner, Piringer, Porges, Schuppanzigh, Slawick, Strebinger, Wehle und Zäch; die Viola: die Herren Gerl, Kaufmann, Kirchlehner junior, Philipp, Piringer, Schreiber und Schurz; das Violoncello: die Herren R. v. Andrae, L. Böhm, Fränzl, Fuchs, F. Gross, Linke und Wenzel. In mehrstimmigen Sätzen: den Contrabass Hr. Röhrrich, die Flöte Hr. Bogner, die Hoboe Hr. Sellner, die Clarinette die Herren Friedlovsky, Vater und Sohn, die Harfe Hr. Katschireck, die Hörner die Herren Herbst und Leeb. *B.* Gesangstücke. Lieder: von Beethoven: Lied aus der Ferne; von Kreutzer: Rastlose Liebe; von Leidesdorf: Sehnsucht; von Schubert: Neue Liebe, neues Leben, und rastlose Liebe; von Worzischeck: Die Liebe: Arien: von Carafa; zwey Cavatinen aus *Adele di Lusignano*; von Mercadante: aus *Elisa e Claudio* (mit Chor); von Raimondi; von Rifaut; von Rossini: aus *La Donna del Lago*, *Maometto*, *Tancredi* und *Adele di Borgogna*; von C. M. v.

Weber: Scene aus dem *Freyschütz*; von Winter: Variationen über Nel cor più non mi sento. Duetten: von Fioravanti, von Mercadante, aus *Elisa e Claudio* und aus *Andronico*; von Rossini, aus dem *Barbiere*, *Otello*, *Armida*, *Semiramide* und der *Gazza ladra*; Terzetten aus der *Italienerin* und dem *Freyschütz*; Quartett aus *Semiramide*; Vocal-Quartetten von Schubert und Seipelt; Quintett aus *Zelmira*. Chöre: von Blum: Introduction aus *Rosenhütchen*; von Boieldieu: Holzhauerchor aus *Rothkäppchen*; von Catel: aus *Semiramis*; von Cherubini: Introduction aus *Elisa*; von Mayerbeer: aus dem *Crociato*; von Pixis: aus *Almazinde*; von Rossini: Introduction aus *Maometto*; von Spohr: Soldatenchor aus *Jessonda*; von C. M. v. Weber: Schwerdtlied. Dabey waren in den Solopartieen beschäftigt: die Damen Emmering, Franchetti, Friedlovsky, Kapler, Linhard, Jerusalem, Schröder, Stuck, Queck, Luise und Marie Weiss, und Wildauer; die Herren Gross, Hoffmann, Illem, Schnitzer, Suchy, Pirzl und Tietze (Tenoristen); Fuchs, Greisinger, Krow, Lugano, Nejebse, v. Mayer, Schoberlechner, Seipelt und Sonnleithner (Bassisten).

Endlich ist mit Barbaja der Pachtcontract des Kärnthnerthortheaters auf drey Jahre zu Stande gekommen. Duport führt abermals die oberste Leitung, und am 20. April sollen die Vorstellungen der deutschen Opern und Ballets beginnen, während die italienische Gesellschaft erst zum Herbste eintrifft. Das Personale soll bestehen: aus den Damen Grünbaum, Waldmüller, Bondra, Heckermann, Uetz, Weiss und Beysteiner; aus den Herren Pohl, Cramolini und Gottdank (Tenor); Fürst, Zeltner, Uetz und Meier (Bass); Hr. Krebs, Sohn des berühmten königlich würtembergischen Hofsängers, ein brillanter Clavierspieler und phantasiereicher Componist, ist bey dieser Unternehmung als Vice-Kapellmeister angestellt.

Hr. Director Carl hat seine Gastspiele noch für den Monat April ausgedehnt, aber dann wird wohl auch das Ende vom Liede seyn. Frühling und Sommer sind den Bühnen ungünstig; da ist das lecke Schiff den Wellen preisgegeben. Glücklich der, dem es gelingt, ein Rettungsbret zu erfassen.

Berlin. Uebersicht des April. Die königl. Schauspieler haben nur Eine Neuigkeit geliefert, nämlich am 1sten eine andere Folge lebender Bilder, als diejenigen, von denen im vorigen Bericht die Rede war. Eine Ouverture von Catel leitete ein. Die neuen Bilder waren: *Tänzerinnen*, pompejianisches Wandgemälde, mit einem Chor von Salieri, und als Zwischenmusik Ouverture von B. A. Weber; *Ariadne und Amor*, pompejianisches Wandgemälde, mit einem Chor aus *Orpheus* von Gluck; Zwischenmusik von Lindpaintner; *Acis und Galathea* nach Claude Lorrain, in der königl. Galerie zu Dresden, mit einem Duette von Reichardt, gesungen von Dem. Carl und Hrn. Behrend; Zwischenmusik: Ouverture von Naumann; *Die vier Facultäten* aus den Stanzen im Vatican zu Rom, nach Rafael, mit Terzett und Chor von Righini, gesungen von Dem. Hoffmann, Hrn. Busolt und Behrend und dem Chor. Zwischenmusik: Ouverture von Salieri; *Die Räuberbraut*, nach einem Bilde von Robert, mit Chor von B. A. Weber; Zwischenmusik: Notturno von Lindpaintner; *Der Zitherspieler*, nach Aubri le Comte, mit einem Gondolierlied mit Begleitung der Guitarre, gesungen von Hrn. Devrient junior; Zwischenmusik: Allegretto von Weigl; *Die Niederländische Braut* nach Teniers, in der kais. Galerie zu Wien, mit einem Bauernschleifer von C. Blum; Zwischenmusik: Allegretto von Riotte; *Der Zahnbrecher*, nach Ostade, aus der kais. Galerie zu Wien, mit einem Volksliede. Der Grossherzogl. Badensche Kammersänger, Hr. Haizinger, hat mit grossem Beyfall einige Gastrollen gegeben, am 12ten und 18ten den Rodrigo in Rossini's *Otello*, und den 16ten und 25sten den Grafen Almaviva in dem *Barbier von Sevilla* von demselben Componisten. Er hat eine der stärksten Bruststimmen, deren ausserordentlicher Umfang durch ein trefflich ausgebildetes Falset bis Sopran Es erweitert ist; die Höhe ist zart und angenehm, die Tiefe klangvoll, der Vortrag ausdrucksvoll und feurig. In den eben genannten Darstellungen des *Otello* gab Hr. Beer vom Theater zu Frankfurt a. M. den Jago als Gastrolle. Er verbindet Anmuth, Kraft, Zartheit und Gleichheit aller Töne mit einem seelenvollen Vortrag und trefflichen Spiel, und erhielt daher mit vollem Rechte Beyfall. Von den Zwischenakten verdient das Duett von Sim. Mayr Auszeichnung, das Dem. Carl und Hoffmann am 15ten nicht ohne Beyfall vortrugen.

Das königstädtische Theater gab auch nur Eine Neuigkeit, nämlich am 20sten *Lilla* oder *Schönheit und Tugend*, komisches Singspiel in zwey Akten, nach dem italienischen *Una cosa rara*; Musik von Vinc. Martin. Diese alte Oper, deren Musik seit länger als 40 Jahren sich auf den Theatern erhält,

hat auch auf diesem Theater zahlreiche Verehrer gefunden. Die Besetzung war aber auch so vortrefflich, dass die Leser schon daraus auf den glänzenden Erfolg würden haben schliessen können. Mad. Spitzeder gab die Isabella, Hr. Jäger den Infanten, Hr. List den Corrado, Dem. Sontag die Lila, Dem. Eunike die Bertha, Hr. Wächter den Lubino, Hr. Spitzeder den Tita, Hr. Genée den Amtsarzt. Fast alle Stücke erfreuten sich des lautesten Beyfalls des gedrängt vollen Hauses; zwey mussten auf allgemeines Begehren wiederholt werden; des Infanten Arie: Ach Lilla blüht in voller Jugend etc. und Lilla's und Lubinos Duett: Lasse Frieden uns stiften etc. Am 25sten gab man ausser ein paar Lustspielen ein Concert, und darin den ersten Satz aus W. A. Mozarts A moll-Symphonie; Dem. Sontag trug eine Scene und Arie aus C. M. v. Webers *Freyschütz* und mit Hrn. Wächter das Duett aus *Figaros Hochzeit* vor. Hr. Oelschig, Mitglied des Orchesters dieses Theaters, blies ein Flötenconcert. Den Beschluss machte der Holzhauerchor aus Boieldieu's Oper *Rothkäppchen*. Alles wurde mit Beyfall aufgenommen. — Gastrollen gaben zwey hoffnungsvolle Schauspielerinnen, Dem. Wagner, vom Stadttheater zu Breslau, am 18ten die Emmeline in Angeli's *Schneidermamsells* und am 26sten Hannchen in desselben *beyden Hofmeistern*. Ihr Spiel ist gefällig, aber ihre Stimme grosser Bildung bedürftig. Dem. Amalie Müller, vom Grossherzogl. Hoftheater zu Strelitz, gab am 6ten und 24sten Hannchen in Gaveaux *kleinem Matrosen*. Ihr Spiel zeigte von grosser Befangenheit; die Stimme ist sonst wohlklingend, deutlich und richtig.

Von Concerten verdienen folgende einer näheren Beachtung. Den 6ten gaben die Brüder Carl und Heinr. Blume Concert. Die Ouverture war aus der hier noch nicht gegebenen Oper: *La dame blanche*, von Boieldieu; aus derselben Oper sang Mad. Seidler die Favoritballade; dann folgten der Morgengruss von Göthe, componirt von Eberwein und gesungen von Dem. Hoffmann, so wie der Chor und Festgesang von Göthe, von demselben Componisten, von Hrn. Blume und dem Chor gesungen; beyde wurden bekanntlich im vorigen Jahre bey Göthe's Jubiläum aufgeführt. Mad. Seidler sang eine Polacca von Morandi mit obligater, von ihrem Mann gespielter Violine. Der zweyte Theil gab die Ouverture aus C. Blums Oper *Der Bramin*; Göthes Lied: Kennst du das Land etc. von C. Blum mit passendem Wechsel der Tonarten und Instrumentirung durchcomponirt, und von Mad. Schulz gesungen; Recitativ und Arie aus Eberweins Oper: *Graf Gleichen*, gesungen von Hrn. Blume; *Arion*, Romanze von A. W. v. Schlegel, für eine Sopran- Tenor- und Bassstimme mit Chor und Begleitung des Pianoforte, Violoncell, der Flöte und Guitarre von C. Blum componirt, und von Mad. Schulze, Hrn. Stümer und Devrient d. jüngern, so wie in Hinsicht der Instrumente von den Herren Greulich, Griebel, Gabrielsky und C. Blum vorgetragen. Da der Einzelnen Talente oft in diesen Blättern besprochen wurden, so bemerke ich nur, dass alles beyfällig aufgenommen wurde. Den 13ten gab Hr. Andr. Schunke Concert, in dem er mit dem Hrn. Kammermusikus Lenss ein neues Concertino für zwey Waldhörner von Lenss, so wie sein älterer Sohn, Julius Schunke, ein Adagio mit Echo's und eine Polonaise für das Waldhorn, von Dupaty, mit Beyfall vortrug. Den 17ten gab die schon im vorigen Berichte rühmlich erwähnte Dem. Blahetka Concert, und trug darin ein Concert für das Fortepiano von Kalkbrenner, den Boleros für Klavier und Violoncell (von Hrn. Griebel gespielt) von Worzischek, und Bravourvariationen über ein Ländlerthema von ihrer Composition vor, erwarb sich auch diessmal durch die Volubilität, Kraft und gleiche Ausdauer in beyden Händen allgemeinen Beyfall, und zeigte sich ihrer Lehrer Kalkbrenner und Mocheles würdig. Den 19ten ward unter der Direction des königl. Generalmusikdirectors und Ritters Hrn. Spontini, Haydn's Oratorium *die Vier Jahrszeiten* vortrefflich ausgeführt. Die Sologesangpartieen sangen Mad. Schulz, die Herren Bader, Haizinger und Blume. Zwischen dem dritten und vierten Theile trug Hr. Kapellmeister Hummel aus Weimar ein Rondo brillant von seiner Composition auf dem Pianoforte meisterhaft vor, und unterstützte dadurch Hrn. Spontini's Plan. Dieser hat nämlich die Einnahme dieses ihm vertragsmässig zustehenden Concerts mit Genehmigung des Königs, der Kasse der Mitglieder des königl. Orchesters und des Theaterchorpersonals überlassen, und will daraus einen Fond zur Unterstützung und Aufmunterung derjenigen Mitglieder beyder Corps bilden, welche dieselbe am meisten verdienen und ihrer bedürfen. Den 24sten gab Hr. Kapellmeister Hummel Concert, und trug in demselben sein neuestes, in Paris zum ersten Mal gegebenes Concert, E dur, das Rondo brillant (Op. 98) und

eine freye Phantasie auf einem schönen und klangvollen Kisting'schen Flügel mit ausserordentlichem Beyfall des zahlreichen Publikums vor. In dem 6ten Abonnement-Concerte der Herren Gebrüder Bliesener, am 26sten, machte uns der Hr. Kammermusikus Birnbach mit der neuerfundenen Bogenguitarre (Chitarra col arco) bekannt: sie hat den Ton eines englischen Hornes, ist jedoch zarter und hat vor allen Saiteninstrumenten den Vorzug, dass man drey Töne zugleich darauf aushalten, die chromatischen Scalen mit der reinsten Intonation behandeln und sechsstimmige Arpeggiaturen anwenden kann.

Die in No. 12 mitgetheilte Nachricht, dass der kleine Eckardt in dem Seidler'schen Concerte gespielt habe, ist zu berichtigen. Das Concert war so gedrängt voll, dass Ref., so wie mehre seiner Freunde, nur im Vorzimmer einen Platz fand, und nicht bis auf das Orchester sehen konnte. Der vormalige Lehrer des hoffnungsvollen Knaben, Hr. Greulich, spielte selbst. Der Umstand ist an sich höchst unbedeutend, aber für gewisse Leute doch wichtig!

Kurze Anzeigen.

Zwey Duetten für zwey Violinen, Sr. Durchl. dem Prinzen August von Wittgenstein Berleburg ehrerbietigst zugeeignet von Wilhelm Speyer. 15tes Werk. Offenbach bey J. André.

Diese zwey Compositionen empfehlen sich sowohl durch Originalität und Anmuth der Erfindung, wie durch Gründlichkeit des Satzes und sinnreiche Combination. No. 1. beginnt mit einem Allegro, E moll, dessen einfaches Hauptthema durch das ganze Stück hindurch die Seele des Ganzen bleibt, indem es sich bald den wieder einlenkenden Thematen anschliesst, bald die Grundlage ausgeführter Passagen wird, und überall so kunstreich verbindend vorherrscht, dass es den bezweckten Totaleindruck, eines in allen einzelnen Theilen wohl verknüpften Ganzen hervorbringt. Das nun folgende Adagio, G dur, ist höchst gesangreich, und zugleich in den oft eintretenden Quartettsätzen mit Einsicht und Kunst gearbeitet. Auf das ernst gehaltene Adagio macht das leichte und spielende Thema des Rondo, E moll, einen wohlgefälligen Eindruck. Dieser Charakter des Thema's bleibt durch das ganze Stück vorwaltend, das wie eine muthwillige Neckerey in einem lebendigen Gusse vorüberrauscht. — No. 2. giebt zu Anfang ein Allegro brillante, D dur, heiter und grossartig, voll lieblicher Melodieen und glänzender Stellen. Zu den hierauf folgenden Variationen ist ein bekanntes französisches Lied als Thema benutzt worden. Die Variationen selbst sind hauptsächlich, und hervorstechender, als es im allgemeinen in dieser Gabe des Tonsetzers der Fall ist, auf anmuthige, dem Ohre schmeichelnde Melodik berechnet, bis dann in der letzten, welche zu einem weitausgreifenden Allegretto sich dehnt, wieder, insofern der zweystimmige Satz es gestattet, alle Kunst eines geübten und gründlichen Componisten, besonders in sinnigen Zusammenstellungen und Uebergängen, an den Tag tritt. Das Werkchen erfordert fertige Spieler. Diesen aber kann es mit allem Rechte empfohlen werden.

Potpourri nach Melodieen aus Otello von Rossini, arrangirt für das Pianoforte von A. Fromelt. 51stes Werk. Berlin, im Magazin für Kunst, Geographie und Musik. (Pr. 10 Gr.)

„Für Kunst und Musik;“ ist denn Musik keine Kunst? Nein; wie sie hier auftritt, ist sie keine. „Nach Melodieen“ etc.? Nein. Bloss diese Melodieen, abgerissen, ohne Verbindung, viel weniger zu einem Ganzen verarbeitet. Dass diese Melodieen an sich hübsch sind, weiss Jedermann. Dass man aber einen mehrstimmigen Canon nicht bloss in der ersten Stimme, mit einer harfenden Bassbegleitung; oder dass man ein blosses figurirtes Orchesteraccompagnement, ohne den Gesang, den es begleitet, nicht hinstellen müsse, wie hier S. 7 und S. 8 geschehen ist: das weiss auch Jedermann. — Himmel! wie leicht machen sich dergleichen musikalische Werke!

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.
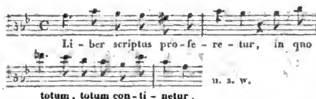
Den 17ten May. **№. 20.** 1826.

Beschluss der Recension: *Requiem, von J. Eybler.*

Dies irae — bis Judicanti responsura (mithin: Tuba mirum — eingeschlossen) bildet Einen grossen Satz; einen grossen und mächtigen. Hier tritt zuerst alle Fülle der Polyphonie und aller Aufwand der Mittel ein, wie wir sie oben angedeutet haben; auch der Doppelchor zu acht realen Stimmen. Wie nun diese Mittel, bald vereint, bald vertheilt, angewendet sind; wie, dürfen wir unser Wort wiederholen, jede Stimme der Sänger und Instrumentisten ihr eigenes Lied singt und doch Alle, in vollkommener Uebereinstimmung, das Eine grosse Lied erst ausmachen: das liesse sich wohl beschreiben; aber, ausser dem, dass es sehr weitläufig werden müsste, bekäme es der Leser doch nicht — selbst bloss technisch nicht — vor die Anschauung, indem, was im Werke zugleich geschieht, und so erst das wird, was es werden, und wirkt, wie es wirken soll, hier, in der Beschreibung, nach einander auftreten und nur in Vereinzelung deutlich werden müsste. Wir verweisen daher die Leser an den geist- und kunstreichen E. selbst, und sagen nur, dass die Wirkung auf alle, überhaupt für das Edlere in der Musik Empfängliche und in der Stunde des Anhörens im Gemüth Gesammlete, gross, in mehren Stellen wahrhaft erschütternd seyn werde, seyn müsse. — Eine schönere Folge konnte E. jenem Satze nicht geben, als in dem folgenden; und diesem keinen angemessenern, der Wirkung vortheilhaftern Platz, als nach jenem. Liber scriptus — bis fons pietatis (mithin: Rex tremandae majestatis — eingeschlossen) bildet den neuen Satz, mit welchem hernach das Recordare — nahe verbunden wird, doch ein anderes Tempo beginnt. Beyde sind bloss mit dem Quintett der Saiteninstrumente und mit Klarinetten und Fagotten begleitet, zu welchen aber im zweyten ein obligates englisches Horn tritt. Nach dem erschütternden Dies irae bedurfte das Liber einiger Einleitung, der Zuhörer einiger Vorbereitung: E. schreibt sie, indem er das Orchester allein und jedes der Instrumente eben das ausführen lässt, was es hernach zur Begleitung des Gesanges (will man das Begleitung nennen) immerfort und gerade so ausführt. Man sehe hier diese Stelle: (Die Klarinetten und Fagotte übergehen wir; sie halten bloss die Accorde vierstimmig aus; die Orgel schweigt.)

Andante.
1ste u. 2te Violin.
Violen.
Violoncell.
Bass.

Nun denke man sich dieselbe Stelle noch einmal wiederholt, nur mit anderer Umbeugung am Schluss, und hierzu den folgenden Eintritt der zuerst beginnenden Singstimme, des Altes, Solo:

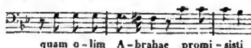


Mit Judex ergo — nimmt der Bass diese Gesangmelodie auf; mit Quid sum miser — wieder der Alt; worauf höchstfeyerlich der Chor mit Rex tremendae majestatis einfällt, doch ohne den Gang des Stückes zu unterbrechen, so dass also das Einzelne der Worte dem Sinne ihres Zusammenhanges ganz untergeordnet wird; was wir nicht erst zu rühmen brauchen. — Drückte dieser Satz den sinnigen und wehmüthigen Ernst, wie ihn die Worte der Betrachtung andeuten, in der Musik vortrefflich aus: so thut dasselbe der folgende für die flehendliche, innige Bitte: Recordare, Jesu pie — der, mit Recht, länger ausgeführt ist. Hier ist, wie es eben die Sache verlangt, alles weit einfacher, in der Harmonie weit kunstloser, alles wesentliche Interesse bloss in die Melodie des Solo-Soprans, um den sich die correspondirende Melodie des englischen Horns schlingt, gelegt; und in der Folge, bey allem, theils um der Worte, theils um der Länge des Satzes willen, nöthig gewordenem Wechsel der Singstimmen, wird dieselbe Einfachheit und auch dieselbe Oekonomie und Form überhaupt, treulich beybehalten. Die Mannigfaltigkeit nicht nur, sondern auch den Ausdruck, vermehren dabey ungemein die zuweilen einfallenden Chorstellen, welche einzelne kurze Hauptsätze, des Textes wie der Musik, auffassen, und gesteigert wiederholen oder weiter fortführen. Will man, wie das nun geordnet ist, ein Spielen nennen, so ist es doch ein so kindlich-liebliches, dass wir mit dem im Leben nichts zu schaffen zu haben wünschen, der darauf, wie auf Kindereyen, herzlos achselzuckend herabsähe, oder in strotzendem Hochmuthe mit dem Schulprügel zuschlüge; was, bey gewissermaassen ähnlichen Veranlassungen anderer Meister, bekanntlich in letzter Zeit nur allzuauffallend geschehen ist. E. lässt z. B., indem der Sopran die Worte an den Erlöser: (Dein) tantus labor non sit cassus, sanftbittend eben ausspricht, alle Stimmen zugleich im Chor stark und vordringend einfallen: Non, non! tantus labor non sit cassus! hierauf, nach den Worten: mihi quoque spem dedisti, des Solo-Tenors, eine Chorstimme nach der andern, stark und mit einer affectvollern Melodie ihn unterbrechen: Mihi quoque! mihi quoque! mihi quoque spem dedisti — u. dgl. m.

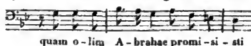
Confutatis — ein kurzer, wieder ganz origineller und gewaltiger Satz, der in den: Voca me — so wie dieser in Lacrimosa — übergeht, so dass diese drey kurzen Sätze zwar in der Form höchstverschieden, doch im Sinne als Einer zu betrachten sind. Von dem ersten gäben wir dem Leser gern einen Vorschmack, wenn es sich nur ohne weiten Raum einnehmende Notenbeyspiele thun liesse. Es lässt sich aber schlechterdings nicht thun; und so müssen wir es wieder bewenden lassen mit der Verweisung auf das Werk selbst und mit der Versicherung, dass man aus neuer Musik sehr wenige Beyspiele wird anführen können, wo solche Massen, ganz eigenthümlich erfunden und angeordnet, (darunter auch der achtstimmige Chor) in allen ihren einzelnen Bestandtheilen für sich bestehend, dennoch so auf's Engste zu einem Ganzen für das Denken und Empfinden verbunden sind, und wo in diesem Maasse der ganze, vielgegliederte Coloss, ohne irgend eine Abweichung oder Störung, bis an den Punkt, auf dem er ruhen bleiben soll, fortgewälzt wird. Bewundernswürdig für den Geist und ergreifend für das Herz wird das Jeder finden; sagt man aber: es ist leidenschaftlich; und das Leidenschaftliche soll nicht in die Kirche gebracht werden — so müssen wir das, doch mit der Begränzung, dass sich die Leidenschaftlichkeit wenigstens hier im Hohen und Würdevollen hält, zugestehen; dann jedoch hinzusetzen: Wir Alle sind nun einmal, und keinesweges nur, was Musik betrifft, sondern überhaupt, nicht mehr die Menschen vergangener Jahrhunderte: vermöchten wir wohl einem Werke, das wenigstens volle anderthalb Stunden dauert, und, seinem Text und Zwecke nach, sich in einem mässigen Umkreise der Ideen und Gefühle bewegt, mit gleichausdauerndem Antheile des Geistes und Herzens zu folgen ohne alle, gewissermaassen gewaltsame Anregung? Mehr aber, als solch eine schnell vorübergehende Anregung ist dieses wunderbare Musikstück nicht: es dauert nur etwa drey Minuten. „So gebe man lieber diese ganze Gattung auf!" Von alle dem, was dagegen zu sagen wäre, stehe nur die einfache Frage hier: Ist es überhaupt Recht, irgend etwas geradehin aufzugeben, worin sich der Geist der

begabtesten Menschen ausgesprochen hat? Wir meynen: jede Zeit bringt durch die vorzüglichsten ihrer Kinder das hervor, was sie zunächst bedarf. Diess hat man nach Würden anzuerkennen und aufzunehmen: das geschieht auch, in der Regel. Wahre Bildung aber führt weiter, und dahin, dass man, was jede Zeit, zunächst ihr nothwendig, hervorgebracht hat, gleichfalls nach Würden anerkennt und aufnimmt, als lebte man zugleich in ihr. — Voca me — wird sehr einfach bittend von den acht Singstimmen vorgetragen, erst ohne alle, dann mit weniger Begleitung, bloss der sanftern Blasinstrumente; Lacrymosa — gleichfalls sehr einfach und sanft, erst vom Solo-Tenor, dann vom vierstimmigen Chor, bey hinzutretenden Saiteninstrumenten.

Domine, Jesu Christe — wird beym ersten Anblick Jeden, der diess grosse Musikstück betrachtet, eben so wie uns, höchlich befremden durch die grosse Aehnlichkeit, nicht etwa nur in der äussern Zuthat, (Tonart, Taktart, Tempo, Instrumentirung u. dgl.) sondern auch im Entwurf und in der Anordnung des Gesanges, der Instrumente, was die Ausführung betrifft, in der gesammten Form der Musik dieses Stückes nach seinen beyden Haupttheilen, (Domine — und dann Quam olim — mit Ausschluss des Hostias —) ja sogar in den herrschenden musikalischen Ideen oder sogenannten Motiven und deren Behandlung in der Anlage — durch die grosse Aehnlichkeit alles dessen, sagen wir, mit demselben, bey Mozart, in eben diesem Musikstücke. Dass diess mit Absicht so gewählt worden sey, können wir bey einem solchen Meister und bey so offener Darlegung der Sache nicht bezweifeln. (Man betrachte in letzter Hinsicht nur gleich den Anfang jedes der Hauptabschnitte, von denen der zweyte: Quam olim — auch, wie bey Mozart, fugirt ist.) Welche Absicht Hr. E. nun aber hierbey gehabt hat: diess ganz bestimmt angeben zu wollen, dürfen wir uns nicht erlauben. Uns scheint aus dem köstlichen Stücke selbst hervorzugehen: Er, wie die ganze musikalische Welt, erkannte das Treffliche dieser Mozart'schen Erfindungen, Anordnungen und Ausarbeitungen, und gefiel sich in dem Bemühen, aus Aehnlichem, auch auf ähnlichem Wege, etwas weit Anderes und doch eben so Treffliches zu bilden. Betrachte man, was er geleistet hat, genauer, und man wird, wenn uns nicht Alles täuscht, finden, was wir so eben gesagt haben: es ist aus Aehnlichem, auf ähnlichem Wege, etwas weit Anderes und eben so Treffliches geworden. Auch hier ist's ohne grosse Weitläufigkeit nicht möglich, sich in das Einzelne einzulassen; doch sey Eines kürzlich erwähnt. Das Fugenthema zu Quam olim ist bey Mozart bekanntlich:



bey Eybler ist es, und richtiger declamirt:
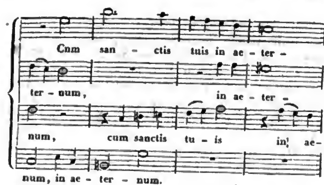


Mozart lässt dazu das Orchester die schon früher ergriffene, kräftige Figur unwandelbar fortführen, und muthet damit dem Zuhörer, soll dieser ihm in Beydem Schritt vor Schritt folgen, nicht wenig zu: E. führt seine Fuge, die vier Singstimmen durch die Saiteninstrumente bloss unterstützt, ganz anders, aber gleichfalls musterhaft durch; doch bey der Wiederholung, nach dem Hostias —, wo der Zuhörer mit jenem Fugensatze schon bekannt ist: da gesellet auch Er ihm eine, der Mozart'schen ähnliche Figur der Saiteninstrumente bey, stellt sie, jede Stimme gegen die andere contrapunktirend, eben so wie Mozart auf, führt sie eben so unwandelbar fort, bildet dennoch Alles anders aus, und ausserdem, dass er ein wahrhaft grosses, herrliches Kirchenstück liefert, giebt er damit auch ein neues, eben so lehrreiches als anziehendes Beyspiel, wie viel mehr es in den Künsten — den musikalischen auch — auf das Wie, als auf das Was ankomme, und wie am Ende jeder, nur an sich würdige Stoff, unerschöpflich sey, wenn nur die rechten Geister ihn ergreifen. — Das zwischeninnen liegende Hostias fasset E. ganz verschieden von Mozart, und man wird gestehen müssen, dass, wie vortrefflich dieser Satz an sich bey M. ist, der E.sche, für seine, wie für die Wirkung des wiederkehrenden Quam olim — vortheilhafter sey; denn er sondert sich in Stoff und Form, besonders auch durch Einfachheit und Leichtfasslichkeit, von beyden ihn umgebenden Stücken weit mehr ab, giebt dem Zuhörer mehr Beruhigung und macht ihn dadurch fähiger, jenem Wiederkehrenden ganz zu folgen und es seiner Absicht gemäss aufzunehmen. E.s Hostias ist nämlich ein, nicht langer, sehr
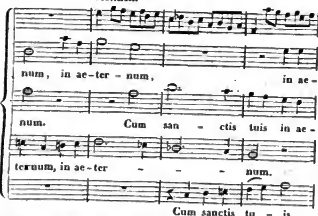
einfacher Bittgesang, vom Tenor und Bass, Soli, in sanfter Melodie vorgetragen, ohne alle Begleitung, ausser der des Quartetts, die erste Violin frey und angenehm figurirt; bis mit den Worten: Fac eas, Domine — die vier Singstimmen, doch stets einfach, zusammentreten zur Vorbereitung und Einleitung jenes wiederkehrenden Quam olim — Das Ganze dieser drey verbundenen Sätze halten wir, für den äussern und innern Sinn, der Anordnung, dem Ausdruck und der Ausarbeitung nach, für ein wahres Meisterstück, obgleich der Verf. durch die oben von uns vermuthete oder irgend eine andere Nebenabsicht mag bewogen worden seyn, es eben aus diesem Stoffe und nach diesem Zuschnitte abzufassen.
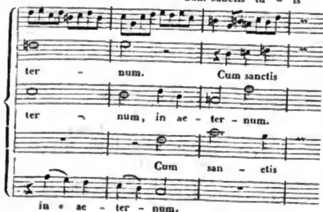
Das Sanctus und Osanna (denn letztes macht hier kein besonderes Tempo aus, sondern ist die zweyte Abtheilung des ersten) glaubte E. in einem Requiem, d. h. in einer Messe für einen geliebten Entschlafenen, oder für alle Seelen, an dem, ihnen gewidmeten Festtage, ganz anders fassen zu müssen, als in einer Messe für frohe oder überhaupt andere Kirchenfeste. Wer könnte ihm Unrecht geben? Grossartigkeit und möglichste Würde musste zwar sein Ziel, hier wie dort, seyn, und war es auch: aber alles Glänzende und auch den freudigen Aufschwung (im Osanna) beseitigte er, und liess selbst in den letzten Worten den feyerlichen Ernst vorwalten: nur diesen etwas bewegter, nicht im Takt, sondern im Thema und seiner Führung, sich aussprechen. Der Satz, in C moll, ist übrigens nicht lang: das Benedictus — ist diess, und vielleicht etwas zu lang. Es ist ein Quartett für die Solo-Singstimmen, zuweilen vom Chor abgelöset, und begleitet vom Instrumental-Quartett mit Sordinen, zu denen sich sehr untergeordnet und fast nur den Gesang unterstützend, bloss die sanftesten Blasinstrumente gesellen. Der Styl ist hier der freye, und Alles auf den Ausdruck des Mildesten und Sanftesten angelegt; welche Absicht auch, wie jeder Zuhörer empfinden wird, erreicht ist. Osanna schliesst sich an, wie oben.

Agnus Dei — sehr einfach, edel, andächtig und rührend. Die dreymalige Anrufung: Agnus Dei etc. wird das erstemal vom Alt, das zweytemal vom Tenor, das drittemal vom Bass, Solo, die Bitte: Dona eis requiem, jedesmal vom Chore leise vorgetragen. Nach der dritten Chorstelle fügt der Solo-Sopran hinzu: Lux aeterna luceat eis, Domine, in einer Melodie, welche zu dem Folgenden hinüberführt; nämlich zu: Cum sanctis tuis, in aeternum. Diese Trennung ist an sich nicht zu billigen und augenscheinlich nur darum vorgenommen, damit dieser Hauptabschnitt des Ganzen einen hervorstechenden, kräftigen und kunstreichen Schluss bekomme. Denn Hr. E. hat aus diesen Worten einen grossen Satz für sich gebildet; eben so und eben aus demselben Grunde, warum bey weitem die meisten Componisten in der gewöhnlichen Messe aus den abgetrennten Worten: Cum sancto spiritu etc. oder wohl gar aus Dona nobis pacem, einen besondern, grossen Satz bilden. Siehet man unserm Meister dieses nach, wie man jenes anderen Componisten nachzusehen gewohnt worden ist, und nimmt diess Musikstück, wie es ist, an: so muss man es als gross, herrlich und von vollkommen sicherer Meisterhand ausgeführt preisen. Es ist eine sogenannte Doppelfuge im alten Allabreve-Styl, zu welcher, schon beym Eintritte der dritten Stimme mit dem Hauptthema, die Violinen eine freye Figur ergreifen; und wie nun diess auf- und zusammengestellt ist, so bleibt es durch das ganze, in der Partitur 19 Seiten lange Stück immer vollkommen sich gleich, ja eins und dasselbe, und doch immer anders und neu, immer gesteigerter, gedrängter, kunstreicher und gleichwohl stets klar und im Gange aller Stimmen fliessend, natürlich und für die Ausführung sogar leicht und bequem. Es thut uns Leid, nicht einzelne Hauptstellen ausheben zu dürfen: nur die ersten Takte, damit aber freylich nur die ersten Grundlinien des reichen Ganzen, können hier Platz finden. Bis zum Eintritt der Figur der Violinen werden die Singstimmen von den Instrumenten nur verdoppelt.

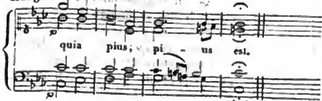
Cum sanctis tu - is in ae-
in ae - ter -
Cum san - ctis tuis in ae - ter -







Die Rückkehr des *Requiem* ist sehr kurz aus dem ersten Satze zu denselben Worten gezogen; dann wird: Cum sanctis tuis — wiederholt, und mit dem alten Kirchenschlusse:



tritt gleichsam ab, was als Kunst sich geltend machen will, und es wird — so zu sagen — still, demüthig und verzichtend im Werke, wie in der Seele dessen, der vor Gott die Feyer der Entschlafenen mit allen den mannigfaltigen, erschütternden und stillenden, schmerzlichen und tröstlichen Beziehungen auf sich selbst vollendet hat und nun sich anschickt, von den Gräbern zu scheiden, treu im Sinne bewahrend, dass sie auch seiner harren. Der andächtige und stets auch besonnene Künstler hat das Libera me — und alles, was folgt, in einem einzigen, höchsteinfachen, achtstimmigen Gesange (wo indessen die Stimmen Einer Gattung oft mit einander gehn) nach Art der Hymnen früher christlicher Jahrhunderte zusammengefasst. Die Bewegung ist nur in ganzen, halben und Viertelnoten; die Modulation bleibt nur in den nächstverwandten Tonarten; die Worte werden nirgends wiederholt; jeder Satz des Textes hat seinen Einschnitt, und, nach dem Sinne, seinen ganzen oder halben Schluss in der Musik; (wie unsere Fermaten in den Chorälen;) kein abweichendes, für sich beschäftigtes oder auch nur nebenbey ausschmückendes Instrumentale: sondern bloss die sanfteren, an die Menschenstimmen am besten sich anschliessenden Blasinstrumente gehen Schritt vor Schritt mit diesen, als (mit dem Contra-Fagott) eine, durch Zu- und Abnehmen des Tons zartere Orgel. Und in dieser Weise, selbst ohne einen verlängerten oder irgend abgeänderten Schluss, endet das Ganze. Die Sache spricht zu deutlich und zu schön für sich, als dass wir ein Wort über sie hinzusetzen möchten. —

Das Werk wird anständig gebunden ausgegeben. Der Stich, das Papier, alles Aeussere ist schön; der erste auch correct. —

Es ist in diesem Aufsatze die Rede gewesen von einem Werke, das eben erst versendet, und von einem Meister, der, ausser Wien, kaum dem Namen nach und aus seinen Werken höchstens einigen wohlbedienten Sammlern bekannt ist: Werk und Meister aber sind sehr gerühmt worden. Ueberdiess findet man hier Manches behauptet ohne überführenden Beweiss; weil ein solcher entweder, der Natur der Sache nach, gar nicht, oder nur durch eine Ausführlichkeit möglich gewesen wäre, die hier nicht verstattet werden kann. In solchem Falle nun kann kein Beurtheiler seinem Leser zumuthen, dass er dem Behaupteten mehr Glauben beymesse, als er ihm

und seinen Urtheilen über ähnliche Gegenstände überhaupt beymisst. Darum sollte dann allezeit der Beurtheiler sich nennen; und darum nenne ich mich. *Rochlitz.*

(Eine *Nachschrift* zu dieser Recension folgt im nächsten Stück.)

Nachrichten aus Italien, im April 1826.
(Fortsetzung aus No. 4.)

Mailand. (*Teatro alla Scala*). Die Demeri, oder Demery oder De Mery *) verfiel gleich nach den ersten Vorstellungen des *Barone di Dolsheim* in eine sehr gefährliche Krankheit, von der sie noch nicht ganz hergestellt ist, weswegen ihre Rolle in der Folge durch eine andere Sängerin gegeben wurde. Den 24. Januar ging Winter's *Maometto* in die Scene, machte aber diessmal, grösstentheils der Sänger wegen, wenig Glück. Die Favelle, die Herren Verger und Remorini waren keinesweges dazu geeignet, die Festa, Donzelli und Galli zu ersetzen. Die wackere Carolina Bassi sang schon vor neun Jahren in dieser Oper; sey es nun, dass sie in dem am verwichenen Stephanstage verunglückten Gonzalvo gar nicht und in *Maometto* auch nur wenig glänzen konnte; sey ihr seither vorgerücktes Alter Schuld (sie soll eine Funfzigerin seyn): kurz, sie schien nicht mehr dieselbe. Am meisten fiel der Abstand zwischen Galli und Remorini auf, und das gleich in der herrlichen Stretta der Introduction, die, von Galli's ganz für die Scala geschaffener, mit der deutlichsten Aussprache verbundener Riesenstimme schön und kraftvoll vorgetragen, täglich rauschenden Beyfall erhielt, bey Remorini's minder kraftvoller Stimme und nicht immer deutlicher Aussprache aber kalt liess. Ueberdiess wurde dieser Sänger in der Rolle des Zopiro von seinem Vorgänger auch im Spiel übertroffen, und daher machte jetzt weder die Introduction, noch das Quintett des zweyten Akts (die Hauptlieblingsstücke der Oper) die erwünschste Wirkung. Galli erwarb sich auch gerade in dieser Oper zuerst den Ruf eines trefflichen Basso serio, den ihm die Mailänder vorher nicht zugestehen wollten. Da nun *Maometto* nicht am besten besetzt, die Favelle überdiess auch zuweilen unpässlich war, so dachte man schnell an eine andere Oper. Einstweilen behalf man sich mit dem *Gonzalvo*, der stets ausgepfiffen, bey der dritten Aufführung aber so ausgeheult wurde, dass man eine nochmalige Wiederholung nicht wagte. Um die Mitte des Februar gab man Pär's *Camilla*, in welche man für fünf hinweggelassene Stücke zwey moderne einlegte. Während der Mailänder Zeitungschreiber, vermuthlich aus besonderen Ursachen, ein tiefes Stillschweigen über die Aufführung und Aufnahme dieser Oper beobachtete, so las man dafür im *Journal des Debats* vom 3. März: die *Camilla* habe bey uns furore gemacht, und die Gai darin rauschenden Beyfall gefunden. Das Wahre an der Sache ist, dass diese Oper, ohne eben furore zu machen, im allgemeinen das Publikum angesprochen hat, und mit einen bessern Buffo noch mehr gefallen haben haben würde. Die Gai sang diessmal wenigstens besser, als im *Gonzalvo*, wofür ihr freylich zu reichlicher Beyfall gespendet wurde. Remorini, der sich wieder in seinem wahren Lichte zeigte, theilte denselben mit ihr. Ein zwölfjähriger Chorknabe vom hiesigen Dom, Namens Enrico Bono, welcher in der *Camilla* mit auftrat, gefiel durch seine Stimme. Von Verger und Bertolucci lässt sich schwer sagen, wer sich von ihnen am wenigsten auszeichnete. Die *Camilla* hat übrigens die Behauptung gewisser Mailänder, dass nur die heutigen mit allen möglichen Klangmaschinen versehenen Opern auf ihrem Teatro massimo gefallen könnten, auf's Neue widerlegt. Vielmehr ist jetzt, wo nicht selten schon vor dem Aufziehen des Vorhangs ein begrüssendes Trompetengeschmetter dem Gehörfelle ankündigt, was ihm bevorsteht, wo man bey aller Verschiedenheit der Meister doch nur einen einzigen hört, *eine Erholung* vom Instrumentengetöse überhaupt, und eine anspruchslose gute Oper aus den vorigen Zeiten insbesondere ein erquickendes Labsal. Die *Camilla*

*) Demari heisst sie in den Opernbüchern und auf dem gewöhnlichen Theaterzettel der Scala; das Pio istituto nannte sie einmal De Mery, und bey einer andern Gelegenheit las man Demery, welches, wenigstens der heutigen französischen Schreibart nach, das richtigste zu seyn scheint. Dass sie eine Strassburgerin sey, hat Ref. bereits im vorigen Berichte bemerkt, wo von dergleichen verstümmelten und untergeschobenen Sängernamen öfters die Rede ist. Die Chomel (Gattin des Tenoristen G. B. Rubini) nennt sich Comelli; die Favelle: Favelli; die Colombelle: Coreldi (sämmtlich Französinnen); der englische Bassist William Williams: Guglielmo Guglielmi, und die Lechleitner (jetzt in Lissabon): Sicard (vielleicht nach dem Namen ihrer Mutter). Bekannt ist es übrigens dass die Fodor, Lalande, Unger u. a. m. auch mit ihren wahren Namen in Italien gefallen, und dass sogar italienische Sänger deutsche Namen annehmen, wie z. B. der Neapolitaner Tenorist Calveri, der sich Winter nennt.

gehört zwar nicht zu den ausgezeichnetsten Werken dieser Art, hat aber doch manche geniale Stücke, die man noch lange mit Vergnügen hören wird. Ref. kommt nun auf Mayerbeer's schnell durch ganz Europa berühmt gewordenen *Crociato*. Aus unserm bereits angezeigten, grösstentheils aus minder bedeutenden Künstlern bestehenden Sängerpersonale wurde die Bassi in der Rolle des Armando, die Franchini (aus Noth) in der der Felicia und Biondini in der des Aladino beybehalten; für die Rollen der Palmide und des Adriano hatte man Dem. Melas (aus Noth) und Hrn. Crivelli, die zu dieser Zeit durch die beendigte Genueser Karnevalsstagione frey geworden waren, engagirt. Ueberhaupt betrug die Zahl der an dieser Oper theilnehmenden Individuen (Sänger, Choristen, Tänzer, Comparsen, Orchester und doppelte Banden) ungefähr Dreyhundert. Der Componist, welcher zu der Aufführung aus Berlin hierher gekommen war, beseelte die grossen Massen zu einem lebendigen Ganzen. Hierzu denke man sich einzig schöne Decorationen, glänzendes Kostum und die übrige Theaterpracht, den vorausgegangenen Ruf und die gespannte Erwartung, mit welcher das Publikum zur ersten Vorstellung am 2. März dem Theater zuströmte. Da unter den Sängern Crivelli und die Bassi die eigentlichen Stützen der Oper waren, so begann auch der starke Beyfall erst mit der Sortita des erstern und dem darauffolgenden Duette zwischen beyden; in dem trefflich vorgetragenen Canon des ersten Finals wurde er noch stärker und allgemeiner, und der Sieg des *Crociato* auch in Mailand entschieden. Zu Ende des ersten Acts rief das Publikum den Meister mit Enthusiasmus auf die Scene, nachher die Sänger, sodann wieder den Meister, der aber diessmal in Gesellschaft der letzteren erschien. Dieselbe ehrenvolle Aufnahme fand er nach dem zweyten Acte (worin der Chor: Nel silenzio etc. und das Quintett am meisten gefielen) und Tags darauf nach beyden Acten. In der dritten Vorstellung verlangte das Publikum abermals den Componisten, und kaum erblickte man den Kopf eines Kommenden, so begann ein stürmischer Beyfall; allein sieh da! es war unser hinkender sogenannter Buttafuori, der nach einer schnell eingetretenen Pause mit lauter Stimme ankündigte: il Maestro non può presentarsi, perchè è partito (der Meister kann nicht erscheinen, denn er ist abgereist); lautes Gelächter und abermaliges starkes Händeklatschen, worauf die Sänger erschienen. Diese wurden bis zum Eintritte der Charwoche, dem Ende der Stagione, täglich nach jedem Acte und in der letzten Vorstellung am 18. März (in welcher man den oben genannten Chor und zwey Tempo's vom Quintett wiederholte) dreymal zu Ende der Oper auf die Scene gerufen. Die Bassi, welche in der Rolle des Armando wieder in ihrem Elemente war, zeichnete sich vorzüglich aus; sie und Crivelli mit seinem breiten und gehaltenen Gesange (canto largo e spianato) versetzten uns in die vorigen Zeiten der grossen Sänger zurück. Crivelli's schöne Stimme scheint noch täglich an Stärke und Fülle zuzunehmen. (Er soll schon fünfundsechzig Jahre alt seyn.) Obwohl die Melas jetzt noch keine Prima donna für die Scala, Biondini kein besonderer Bassist ist, so gingen doch die Ensemblestücke gut zusammen. Das Orchester unter Rolla's Leitung verdient besonders gelobt zu werden. Dass es übrigens nicht wenige giebt, welche die beyden von Hrn. Mayerbeer hier componirten Opern, *Margherita d'Anjou* und *Esule di Granata*, seinem *Crociato* vorziehen, ist eben so wahr, als, dass letzterer in Mailand eine glänzende Epoche gemacht hat; wir waren in den letzten Tagen der Fastenzeit, und in der Scala glaubte man sich in den letzten Tagen des Karnevals: so stark war der Besuch von Einheimischen und Fremden. Die Aufführung der noch erwarteten neuen Oper *Saule* von Hrn. Vaccaj unterblieb ganz: theils war die Stagione schon zu weit vorgerückt, theils musste man die noch übrige kurze Zeit zum Einstudiren der neuen Frühlingsoper für den zweyten Ostertag verwenden.

Hr. Vincenzo Federici, Lehrer des Contrapuncts am hiesigen Conservatorium (nicht, wie es in der Mailänder Zeitung unrichtig heisst, maestro di composizione), erhielt die Stelle des verstorbenen Censore, Ambrogio Minoja *). — In den ersten Tagen des Februars starb hier die noch sehr junge Sängerin Coreldi (Colombelle); mit ihr ging eine der herrlichsten Stimme zu Grabe. — Hr. Joh. Wolfram, der sich seit seinem letzten hier gegebenen Concerte zu einem bedeutenden Künstler gebildet hat, gab den 10. März in der Scala bey ziemlich vollen Hause eine musikalische Akademie,

*) Die italienischen Musikconservatorien u. s. w. haben stets einen eigenen Lehrer des Contrapuncts (Grammatik) und der Composition (Rhetorik. Aesthetik). Letzterer heisst in Mailand Censore, und hat auch die Aufsicht über die Fortschritte und Sitten der Schüler.

in welcher er auf dem sogenannten Panaulon das erste Tempo eines Bochsa'schen Flötenconcerts, Variationen von Drouet, eine Introduzione e Polacca, endlich Variationen von seiner Composition spielte und (die letzten abgerechnet) jedesmal stark applaudirt und auf die Scene gerufen wurde. — Unlängst wurden wieder mehre Sänger von hier aus nach Brasilien engagirt. — Neuerlich erneuerte sich das Gerücht, dass Rossini den *Don Juan* componire; man behauptete sogar, er habe seinen Freunden nach Bologna geschrieben, das Duett „Là ci darem la mano" sey ihm besonders gelungen; da aber ein Componist, welcher so eben aus Paris hier angekommen ist und dort mehre Monate in Rossini's Gesellschaft gelebt hat, nichts davon weiss, so scheint die ganze Sache eine Erfindung einiger Müssiggänger zu seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

XX Gesänge mit Begleitung der Guitarre — — von Drexel. Op. 32. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Hr. D. hat, wie er selbst auch anmerkt, diese Lieder (denn recht eigentliche Lieder und Liedchen sind sie) für Anfänger, oder vielmehr Anfängerinnen, im Gesange und im Guitarre-Spiel, und desshalb auch nur in den gebräuchlichsten und leichtesten Tonarten — harten und weichen — mit Vermeidung aller sogenannten Applicatur-Griffe geschrieben. Es ist, auch für ein nicht gewöhnliches Talent, keine leichte Aufgabe, unter solcher Selbstbeschränkung zu einem nützlichen Zweck, eine beträchtliche Reihe von Liedern so in Musik zu setzen, dass sie, auch von jenem abgesehen, etwas Bestimmtes, nicht Triviales und Abgebrauchtes, auf interessante Weise aussprechen; und Hr. D. hat diese Aufgabe meistens mit Glück, und nicht selten mit vielem Glücke gelöset. Es sind sehr artige Liedchen darunter, die auch ganz anderen Leuten, als Anfängerinnen, gefallen werden. Dass aber letztere mit den meisten dieser Melodieen sich gern und schnell befreunden, das hat den Ref. seine Erfahrung an mehren jungen Frauenzimmern gelehrt. Es trägt hierzu allerdings mit bey, dass Hr. D. die Texte zweckmässig gewählt hat. Sie behandeln Gegenstände, die im Bereich der weiblichen Jugend liegen, und sind leicht, gefällig und meistens munter, wenn sie auch nicht vom Gipfel des Parnasses heruntertönen. Sie sind auch nicht schon oft dagewesen und zu Grunde gesungen. Das Methodische im Gesang und Spiel ist auch damit in Acht genommen, dass die Lieder unter sich so ziemlich eine Stufenfolge bilden, vom Leichtesten bis zum Leichten oder doch gar nicht Schwierigen, wie in den Tonarten, so in den Melodieen und Begleitungen. (Nur Eines wünschte der Rec. vermieden: dass einige, doch nur wenige Melodieen für die jungen Sängerinnen nicht im Ganzen zu hoch lägen: oder dass manche einzelne, wenn auch an sich nicht zu hohe Töne bequemer für die noch wenig geübten Kehlen gestellt wären. Z. B. in No. 9, gis, a, nicht in steigenden Gängen und nicht in längeren, accentuirten, sondern in kurzen Noten, [hier in ziemlich geschwinden Achteln] von denen jede ihre eigene Sylbe bekömmt, sind für solche Kehlen in der Regel zu hoch, und werden besser vermieden.) Auf Mannigfaltigkeit, in den Texten und in der Musik ist gleichfalls gesehen. Diesem Allen nach wird das Werkchen seine Absicht erreichen; und darum ist es denen, für die es bestimmt ist, mit Grund zu empfehlen — zumal da bey den wenigen Stücken, die, wie hier bemerkt worden, etwas hoch liegen, die Guitarre, ist es nöthig oder doch rathsam, leicht um einen Ton tiefer gestimmt werden kann.

Variations pour la Guitare, sur un thême de l'Opéra, der Freyschütz, comp. — — par P. E. Hünten. Op. 7. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr 1 Fr.)

Es ist wieder der Jägerchor, der hier behandelt wird. Er wird viermal variirt. Die zweyte Variation setzt aber fast nur an, und macht dann den Uebergang zur dritten. Alle sind für schon ziemlich geübte Spieler. Das Ganze nimmt sich nicht übel aus, kann unterhalten, und, da es mit Kenntniss des Instrumentes und seiner verschiedenen Behandlungsarten geschrieben ist, nützlich üben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten May. N°. 21. 1826.

Nachschrift
zur Recension von *Eyblers Requiem*,
in No. 19 und 20 dieser Zeitung.

Indem Vorstehendes gedruckt ward, erhielt ich von einem Freunde in Wien einige nähere Nachrichten über den Lebensgang des Hrn. Eybler, und zwar, wie dieser sie selbst für jenen Freund aufgesetzt hat. Ich glaube nicht besser thun zu können, als dass ich sie fast gänzlich mit seinen eigenen, höchsteinfachen und anspruchlosen Worten hier mittheile.

Joseph Eybler ist im Jahre 1765 in dem kaiserl. Markt, Schwechat, zwey Stunden vom Geburtsorte der beyden Haydn, geboren. Sein Vater war daselbst Chorregens und Schullehrer; übrigens der Jugendfreund des ältern jener Brüder, Michael Haydns. „Ich hatte das Glück," schreibt Hr. E. „schon in meinem sechsten Lebensjahre die Aufmerksamkeit eines eifrigen Musikliebhabers, des k. k. Beamten, Joseph Seitzer, durch den Vortrag eines Klavierconcerts zu erregen. Durch Vermittlung dieses wohlwollenden Mannes kam ich hernach nach Wien in dasselbe Seminarium, wo früher auch die berühmten Männer, Albrechtsberger, Joseph, Michael Haydn u. a. ihre Ausbildung erhalten hatten. Hier empfing ich nun, neben allgemeinen wissenschaftlichen Vorkenntnissen, auch Unterricht im Gesang, Instrumentenspiel und Generalbass. Jener mein Gönner, meine Fortschritte wahrnehmend, liess mir dann, in den Jahren 1777, 78, 79, von dem vortrefflichen Albrechtsberger gründlichen Unterricht in der Composition ertheilen. Ich war fleissig; auch sehr glücklich, in meinen Beschäftigungen und in meiner ganzen Lebenslage." Aber im Jahre 1782, mithin unter dem Kaiser Joseph II., wurde diess Seminarium, wie so manches andere fruchtbringende Institut, schnell aufgehoben. „Nun war ich hinausgetrieben in die Welt," fährt E. fort, „und mir selbst überlassen. Ich studirte die Rechtswissenschaft. Aber arm, und das um so viel mehr, da mein Vater durch eine Feuersbrunst alle seine Habe verloren, sahe ich mich nothgedrungen, diesen Weg zu verlassen und einen andern einzuschlagen, wo ich Lebensunterhalt finden konnte. Ich wählte die Musik, zu der es mich mächtig zog und wo ich auch jenen Zweck zu erreichen hoffen durfte." — Da seinem Geiste die blosse Ausübung dieser Kunst nicht genügen konnte, verwendete er seine besten Kräfte und was er an Zeit erübrigen konnte, auf die musikalische Composition; und um dabey nicht ohne Rath und Vorbild zu seyn, wendete er sich an Joseph Haydn, der, nach seiner freundlichen, liebevollen Gemüthsart, sich seiner gern annahm und, je näher er ihn kennen lernte, je mehr ihm seine Gunst schenkte. Bald darauf fand E. auch Gelegenheit, mit Mozart bekannt zu werden. Dieser, wie überall, so in Wohlwollen und Dienstfertigkeit, rasch und kurzab, schenkte bald ihm Zuneigung und volles Vertrauen. „Und ich habe das Glück gehabt, seine Freundschaft bis an seinen Tod unversehrt zu behalten; so dass ich ihn auch in seiner schmerzvollen Todeskrankheit gehoben, gelegt, und warten geholfen habe. Wie viele Werke der würdigsten Meister, vor allen Händels, sind wir in grösster Aufmerksamkeit mit einander durchgegangen, und haben daran uns belehrt und erfreut! Mozart war auch, wiewohl unwissend, Ursache, dass, was wohl in meinen Anlagen und meinem ganzen Wesen gegründet, aber noch nicht mir klar geworden und zur Entscheidung gekommen war, jetzt mir klar wurde und sich entschied; nämlich, dass ich mich in meinen Arbeiten vom Theater ganz zu enthalten und ausschliesslich der Kirche und ihrem Style zu widmen habe. Denn als Mozart die Oper *Così fan tutte* schrieb, und mit dem Instrumentiren noch nicht fertig war, gleichwohl die Zeit drängte: so ersuchte er mich, die Gesangproben zu halten und besonders die beyden Sängerinnen, Ferarese und Villeneuve,

einzustudiren; wo ich Gelegenheit vollauf fand, das Theaterleben, mit seinen Unruhen, Kabalen u. dgl. m. kennen zu lernen — was nun auf mich wirkte, wie ich schon gesagt habe, und wobey es auch durch mein ganzes Leben geblieben ist. Jener Entschliessung gemäss bewarb ich mich im Jahre 1792 um die Stelle des Chordirectors in der Pfarrkirche der P. P. Carmeliten; im folgenden Jahre um die, der Schotten: und ich erreichte meinen Wunsch. Damit war mir das Feld geöffnet, meine Compositionen aufführen zu können; was wollte ich weiter? Etwas später ward mir das Glück, manche meiner Kammer- und Kirchen-Compositionen der unvergesslichen Kaiserin, Maria Theresia, zu Gehör zu bringen: so ward ich 1801 kaiserl. Lehrer der Tonkunst, dann 1804 Hof-Vicekapellmeister, und 1824, als Salieri in den Ruhestand versetzt war, erster Hof-Kapellmeister." — „Das Verlangen, über meine Compositionen nähere Nachricht zu geben, sonach selbst von dem zu sprechen, was mein ist, oder vielmehr, was ich bin, und nicht bloss von dem, was mir begegnet ist: diess Verlangen, dessen gute Meynung ich zwar dankbar anerkenne, kann ich gleichwohl nicht erfüllen, da diess gegen meine Natur und Gewohnheit geht. Doch will ich ein Einziges anführen. Es freuet mich allerdings, wenn man auch auswärtig meinen Kirchen-Compositionen Aufmerksamkeit schenkt. Neben ihnen glaube ich aber auch meine zwey Oratorien nennen zu dürfen; nämlich: *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem*, und: *Die vier letzten Dinge*. Jenes ist 1794 für das hiesige Pensions-Institut der Tonkünstler; diess, auf ausdrücklichen Befehl Sr. Maj. des Kaisers für Allerhöchst-Sie 1810 geschrieben. Letztes wurde als ein eigenes Hof-Fest in dem grossen Ceremonien-Saale mit aller Pracht aufgeführt, und mein gnädigster Herr und Kaiser beglückte mich dabey mit der Auszeichnung, mich vom Orchester herabzurufen und Selbst mich den fremden Gesandschaften huldvoll vorzustellen." —

Ich müsste mich sehr irren, oder schon diese wenigen Notizen genügen, die Aufmerksamkeit der Leser auf unsern Meister zu richten; und, eben wie sie von ihm ausgesprochen sind, ihm ihre Achtung und (so zu sagen) ihr vorläufiges Wohlwollen zu gewinnen. Das ist es aber, was ich mit dieser Mittheilung gewollt und warum ich alles ohne eigene Zuthat gelassen habe. Aufmerksamkeit, Achtung und jenes vorläufige Wohlwollen: das braucht Jeder, der, sey es mit Lehren, mit Kunstwerken, mit Handlungen — wenigstens solchen, zu deren Unterstützung sich keine Kanonen-Batterien auffahren lassen — sey es, womit und worin es sey, vor Anderen auftreten, auf ihren Verstand, ihr Gefühl, ihr Thun und Seyn und Leben, einwirken will, und — zum Guten. Darum, wie Jeder jenes Dreyes sich selbst wünschen muss, muss er es Jedem wünschen. Das Uebrige haben eines Jeden Leistungen dann selbst zu thun. Und sie thun es dann; denn da können die Menschen gerecht seyn, und sind es auch in der Regel. Aufmerksamkeit, Achtung, vorläufiges Wohlwollen: ohne sie, im Gegentheile, sinkt, was wir leisten, in den grossen, trüben, immer von neuem im Kreise herumwogenden Strudel, und wird von diesem in die dunkelnde Nacht am Boden gerissen, oder kömmt's auch wieder herauf, so treibt es, eine vereinzelte Blume, mit der grossen Fluth dahin, und wenigstens kann Niemand absehen, ob sie, die Blume, irgendwo an's Ufer werde geschwemmt und da von irgend Einem aufgefunden werden, der zufällig dasitzt und sie aufnehmen mag. Ich habe lange genug gelebt, um diess, was freylich Jedermann weiss oder doch wissen kann, recht lebendig vor Augen zu haben; und im Herzen auch: mithin, wie viel oder wie wenig ich vermag, gern zu versuchen, dass Andere jenes Dreyes leichter erlangen, als ich selbst, der — hab' ich's anders erlangt — ein halbes Menschenleben mit seinen Kräften und Freuden hat dransetzen müssen.

Was Hrn. Eybler anlangt, so kann ich noch hinzusetzen, und thue es mit vielem Vergnügen, dass die geachtete Verlagshandlung, die jetzt sein *Requiem* geliefert, auch, in vollständigen Partituren, wie diess, seine vorzüglichsten Messen liefern, und mit der oben schon erwähnten, zur Krönung der jetzigen Kaiserin Maj., als Königin von Ungarn, beginnen werde. Hr. E. aber möge, dass ich hier mitgetheilt, was er nicht dazu geschrieben, nicht übel deuten, und was ich selbst über sein *Requiem* gesagt, freundlich aufnehmen als meinen ersten Gruss aus der Ferne; denn wir haben einander nie gesehen und auch nicht ein schriftliches Wort jemals gewechselt.

Rochlitz.

Almanach des spectacles de Paris, des départemens et de l'étranger, pour l'année 1826. *Cinquième année. Paris* 1826.

Nur unter den schaulustigen Franzosen, die sich mehr als irgend ein anderes Volk für das Theater

interessiren, ist das Erscheinen eines solchen Buches möglich, in welchem auf mehr als 400 Seiten fast nichts als Namenregister geliefert wird. Wir wollen unsern Lesern durch eine Anzeige dieses Almanachs eine Uebersicht über das ausgebreitete französische Theaterwesen zu geben suchen, mit besonderer Rücksicht auf das Interesse des musikalischen Publikums.

Die Einleitung nennt die Directoren der vorzüglichsten Bühnen der Hauptstadt, und spricht besonders von dem Vicomte Sostène de la Rochefaucault, dem vom König ernannten Oberhaupte des ganzen französischen Theaterstaates, mit grossem Lobe. Seine Herrschaft über die *königlichen* Theater, so wie noch mehre andere Anstalten, wie das Conservatorium etc., ist beynahe unumschränkt; auf die anderen Bühnen der Hauptstadt, so wie auf die der Provinzen, hat er einen etwas beschränkten Einfluss. Ein solcher Mann kann viel Gutes, aber auch viel Schädliches thun: welches von beyden er seit dem Antritt seiner Administration (1824) gethan hat, darüber sind die Meynungen sehr getheilt. Einige Blätter, so auch vorliegendes Buch, finden nichts, als Lobenswerthes; andere glaubten dringende Veranlassung zu der entgegengesetzten Meynung in folgendem zu finden. Einem Blatte, das mitunter sehr beissend gegen diese oberste Direction zu Felde zog, wurde das Anerbieten von 1500 Franken gemacht, falls es sich contractmässig verpflichten wolle, ein ganzes Jahr lang nicht mehr dagegen zu sprechen. Die Redaction dieses Blattes ging den Vorschlag ein, verwandte das empfangene Geld für die unglücklichen Griechen und — theilte dem Publikum in ihrem Blatte ihre Verpflichtung zum Stillschweigen mit.

Dieser Einleitung ist ein Verzeichniss der Eintrittspreise in funfzehn Theatern von Paris und sechsen der Umgegend angehängt. Sie steigen von 20 Centimes bis zu 10 Francs.

Hierauf werden die einzelnen Theater in folgender Ordnung durchgegangen.

Théâtres royaux. Académie royale de musique (grosse Oper.) Die Vorstellungen haben Statt: Montag, Mittwoch und Freytag. In der Regel wird eine grosse Oper und ein Ballet gegeben; bisweilen aber auch zwey Ballets und eine kleinere Oper. Der Saal soll an 2,000 Zuschauer fassen. Die Regierung schiesst, wie es heisst, jährlich 800,000 Fr. zur Erhaltung dieser Bühne zu. Der Almanach nennt 428 Personen, welche bey dieser Oper beschäftigt sind, mit Angabe ihrer Wohnungen; darunter sind: 21 Sänger und Sängerinnen, 60 für die Chöre, 100 für das Ballet, 75 für das Orchester, nämlich 2 Kapellmeister, 12 erste und 12 zweyte Violinen, 8 Altviolen, 10 Violoncells, 8 Contrabässe, 5 Flöten*), 5 Oboen, 5 Clarinetten, 4 Hörner, 4 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen 1 Pauke und 1 Harfe. Braucht man mehr, z. B. 4 Clarinetten, mehre Trompeten, grosse Trommel etc., so werden gewisse *Externes* dazu angestellt, die aber darum der Oper nicht angehören und auch keinen Anspruch auf Pensionen haben. Das Personal des Ballets ist im Verhältniss viel bedeutender als das der Musik, wie überhaupt für den Tanz auf dieser Bühne weit mehr gesorgt wird.

Nun folgt ein Verzeichniss der Debüts und der neuen Opern, die im Jahr 1825 gegeben wurden; letztere sind: *La belle au bois dormant*, in drey Aufzügen, von Carafa; *Pharamond*, in drey Aufzügen, von Boieldieu, Berton und Kreutzer; *Don Sanche*, in einem Aufzuge, von Liszt. Das Repertorium dieses Jahres enthielt 26 Opern und 16 Ballets. Das vollständige Verzeichniss aller seit dem Ursprung dieser Bühne aufgeführten Werke findet man in dem Almanach von 1825.

Es werden hier nur Originalwerke aufgeführt, solche nämlich, die eigens dafür geschrieben worden; davon sind nur wenig Ausnahmen, als *Orphée* von Gluck, *Les mistères d'Isis* von Mozart etc. Es werden auch durchaus nur grosse Opern und Ballets gegeben, sofern man unter grossen solche versteht, welche keinen Dialog ohne Musik enthalten. Für diese Bühne schrieben Lulli, Rameau, Gluck, Piccini, Sacchini, Salieri, Spontini etc. ihre Werke.

Es ist schon im Jahrgang 1825 dieser Zeitung S. 597 und 705 gesagt worden, dass man die Stimmung des Orchesters der grossen Oper vor einiger Zeit um einen halben Ton heruntergesetzt hat, wodurch sie mit der zu Glucks Zeiten übereinkommen soll, und dass die Administration dazu 30,000 Fr. verwendet habe. Um zu begreifen, wie eine solche Summe dazu nöthig seyn konnte, muss man erwägen, nicht, wie die Sache vielleicht auch hätte gemacht werden können, (wie diess ein gewisser Hr. X. y. z. in einem musikalischen Zeit-

*) Wovon 1 surnuméraire; so auch bey der Oboe und Clarinette etc.

blatte gethan hat) sondern, wie sie gemacht worden ist. Man muss nicht voraussetzen, dass den Flöten nur eine Klappe gegeben wurde, weil zu jenen Zeiten noch keine anderen eingeführt waren; nicht, dass die Hörner durch Vertauschung ihrer Bögen geeignet werden konnten, weil dieses für die Töne Dis, E und F angeht; denn wie sollte man sich bey den anderen, als tief B, C, D, G und A helfen, deren unter ihnen liegende halbe Töne, tief A, H, Cis, Fis und Gis sich bekanntlich nicht auf den gewöhnlichen Orchesterhörnern befinden? — Mit Stiften, sagt der erwähnte Beurtheiler. — Aber ein Stift, der das hohe A um einen halben Ton tiefer macht, reicht nicht hin bey dem tiefen B, C oder D. Also für jeden Ton einen besondern Stift! Und so ein aufgestiftetes Horn sollte man einem Dauprat zum täglichen Gebrauche geben? Wohl möglich, dass Hr. X. y. z. das gethan hätte; allein so verfuhr die Administration der grossen Oper in Paris nicht; sondern sie liess sämmtliche Blasinstrumente neu anfertigen, was auch schon desswegen unumgänglich nothwendig war, weil oft Ballets, welche den ganzen gebräuchlichen Instrumentenschwarm verlangen, an demselben Abende mit alten Opern gegeben werden, und sogar einzelne Tanzstücke dieser Art oft als Einlagen in die Gluck'schen Opern verflochten werden. Die neu angeschafften Instrumente sind also folgende: 2 Piccoloflöten, in Grenadille, mit silberner Garnitur von aussen und innen an den Zusammenfügungen und silbernen Klappen; mit dieser Ausstattung auch die folgenden Instrumente: 3 Flöten, 3 Oboen, 12 Clarinetten (Hr. X. hätte auch hier wieder die vier A-Clarinetten durch ein Mittelstück, oder die B-Clarinette durch die ältere A-Clarinette erspart), 4 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Ophikleide; der Janitscharenmusik nicht zu gedenken. Also, im Ganzen, ohne die Bande, 34. Nun ist noch eine Hauptsache zu berücksichtigen: die Instrumentmacher, die, wie man wohl weiss, gewöhnlich nur Praktiker sind, mussten mehre dieser neuen Instrumente erst versuchen, ehe sie sie ganz zu Stande brachten, und sich dazu, wenigstens bey den Holzinstrumenten, neue Bohrer anschaffen. Diess musste ihnen natürlich vergütet werden, weil jene neue Stimmung sonst nirgends eingeführt ist, und bey ihnen auch weiter keine solchen Instrumente bestellt werden. Aber, hat denn Hr. X. an diess Alles nicht auch gedacht, ehe er seine Witzeleyen niederschrieb? Es scheint nicht, sonst könnte man auch gleich ihm fragen, wie es möglich gewesen sey, sie drucken zu lassen!

Das Buch beobachtet nun bey jedem Theater dieselbe Ordnung; es nennt zuerst das Personal, nebst Adressen, dann die Debüts, die ersten und ausserordentlichen Vorstellungen vom Jahre 1825 nebst ihrem Erfolge, und schliesst mit dem Repertorium vom ganzen Jahre; darum können wir uns im Folgenden kürzer fassen.

Théatre royal italien. Die Vorstellungen haben Statt: Dienstag, Donnerstag und Sonnabend. Dieses ist hier das einzige Theater, wo in der Regel nur Ein Werk in einem Abend aufgeführt wird; sehr selten giebt man zwey kleine, als *L'inganno félice* und *Nina pazza per amore*. Der Saal fasst etwa 1,300 Zuschauer. Es steht mit der grossen Oper unter derselben Administration. Auch hier schiesst die Regierung, wie man sagt, jährlich 400,000 Franken zu, obschon der Eingangspreis so hoch gestellt ist, als in der Oper, und es nie an Zuschauern gebricht. Das Personal beläuft sich auf ungefähr 200 Personen, wovon 19 Sänger, 52 die Chöre und 46 das Orchester, nämlich 1 Kapellmeister, der die erste Violine mitspielt, 8 erste und 8 zweyte Violinen, 4 Altviolen, 5 Violoncelle, 6 Contrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner und 1 Pauke. Braucht man Zuschuss, als Trompeten etc. so bezieht man ihn aus der grossen Oper, weil diese beyden Theater nie an einem Tage zugleich spielen. Neu waren im Jahr 1825: *Il viaggio a Reims, ossia l'albergo del gilio d'oro*, von Rossini; *Il crociato in Egitto*, von Mayerbeer und *Semiramide*, von Rossini. Das Repertorium dieses Jahres bestand überhaupt aus 19 Opern. Am 12. November hat die italienische Oper ihren Saal verlassen, und ihn gegen den ältern, nun wieder ganz neu ausgerüsteten Saal Favart vertauscht.

Die Werke, die hier gegeben werden, haben kein Autorrecht (droit d'auteur), das heisst, der Autor bekömmt, wenn auch sein Werk furore macht, nichts, während der niedrigste Vaudevilledichter einen gewissen Theil der Einnahme erhält, welche von seinem Werke, nicht nur in Paris, sondern in ganz Frankreich gewonnen wird. Diess kommt daher, dass in der Regel nur solche Werke gegeben werden, die für ausländische Theater geschrieben worden sind, das Autorrecht aber nur einheimischen zugestanden wird. Rossini soll es versprochen seyn, nur hat er noch nichts geliefert.

Ecole royale de musique et de déclamation. Warum hier, mitten in den königlichen Theatern, das Conservatorium aufgeführt ist, begreifen wir nicht; doch wir wollen ja keine Kritik dieses Adresskalenders liefern. Ausser dem Director, Hrn. Cherubini, einigen Beamten und 54 Professoren, ist hier nichts angegeben.

Théâtre français. Die Vorstellungen haben hier alle Tage Statt; eben so in allen nachfolgenden Theatern der Hauptstadt. Hier wird das französische Trauerspiel und das höhere Lustspiel aufgeführt. Es ist diess das eigentliche Nationaltheater, auf welches die Franzosen von jeher so stolz waren: Corneille, Racine, Voltaire, Molière etc. schrieben dafür ihre Werke. Auf dieser Bühne hört man die berühmten Schauspieler Talma, Dem. Duchenois und Dem. Mars. Das Orchester enthält ungefähr 25 Personen und ist sehr mittelmässig. Es beschränkt sich auf die Ausführung einiger Haydn'schen und Mozart'schen Symphonieen als Ouverturen und Zwischenakte, ausser dass bisweilen Hr. Aimon, dessen Director, einige eigene Compositionen zum Besten giebt. Wenn Trauerspiele mit Chören, wie *Athalie* von Racine (wir kennen nur dieses), gegeben werden, so ist das Orchester verstärkt, und dann, so wie die Chöre selbst, ziemlich gut.

Théâtre de l'opéra comique (auch Feydeau genannt). Diess ist die Bühne, welche Deutschland schon so viele Opern mitgetheilt hat, wiewohl auf ihren Bretern — vom Diebstahl abgesehen — noch keine Note einer deutschen oder andern ausländischen Oper gesungen worden ist. Die Ursache davon ist das Gesetz, welches den meisten Pariser Theatern verbietet, andere als Originalwerke aufzuführen; diess zwingt die Administrationen, sich gute Sachen anzuschaffen. Wie viel reicher würde das Verzeichniss der guten deutschen Opern seyn, wenn dieses Verbot bey einigen der ersten deutschen Bühnen auch eingeführt wäre! Im Theater Feydeau, so wie im Théâtre français, sind die meisten der ersten Mitglieder auch Sociétaires, die nämlich neben ihrem Gehalte noch einen gewissen Antheil an dem jährlichen Gewinnst oder Verlust haben. Der Saal hält ungefähr 1,800 Zuschauer. Jeden Abend werden gewöhnlich zwey bis drey Opern gegeben. Die Oper zählt 37 Sänger und 42 Choristen; das Orchester besteht aus einem Musikdirector, zwey Unterdirectoren und 55 Spielern. Im Jahr 1825 sind 8 neue Opern gegeben worden, und das ganze Jahresverzeichniss enthielt 97 verschiedene Werke. Monsigni, Grétry, Dalairac, Berton, Boieldieu, Auber u. A. haben beynahe nur für diese Bühne geschrieben.

Second théatre français. Hier werden hauptsächlich ausländische Werke benutzt, indem dieses Theater keine anderen französischen Opern geben darf, als solche, deren Verfasser schon zehn Jahre todt sind. *Das unterbrochene Opferfest, der Freyschütz* und Uebersetzungen einiger italienischen Opern werden hier aufgeführt. Man pflegt alle Abende ein Trauerspiel, ein Lustspiel und eine Oper zu geben. Das Orchester, das von vielen dem von der komischen Oper vorgezogen wird, enthält 50 Musiker.

Théâtres sécondaires. Théâtre de S. A. R. Madame (Gymnase). Hier werden Operetten, Vaudevilles und Comödien gegeben. Von Opern sind nur die in einem Aufzug erlaubt. Das Orchester zählt 28 Musiker. Hier, so wie bey allen nachfolgenden Theatern, in welchen Vaudevilles gegeben werden, hebt der Almanach die würzigsten Couplets der im verflossenen Jahre gegebenen neuen Werke aus.

Théâtre du Vaudeville. Wie der Name dieses Theaters anzeigt, werden hier nur Vaudevilles gegeben. Viele Liedchen dieser Bühne sind zu Nationalmelodieen geworden. Neuerdings scheint sie in Verfall zu gerathen.

Théâtre des Variétés. Giebt auch nur Vaudevilles und selten eine kleine Comödie. Es ist das Lieblingstheater der Lachlustigen und besitzt in dieser Hinsicht das ausgezeichnetste und vollständigste Personal. Orchester: 25 Personen.

Théâtre de la Gaité,

Théâtre de l'ambigu comique und

Théâtre de la porte St. Martin. Diese drey Theater gehören unter dieselbe Rubrik. Melodramen sind hier die Hauptsache. In dieser Form erscheinen Shakspeares und Schillers Werke und alles Tragische, das nicht französisch ist; diess mag viel zu dem Glauben der Franzosen beygetragen haben, dass sie allein das wahre Trauerspiel besässen, und alle andere Nationen statt dessen nur eine Art Drama hätten, dem sie spottweise den Namen Melodrame geben. Doch geben jene drey Bühnen auch Lustspiele, Vaudevilles, Pantomimen und Ballets. Letztere schmücken sie, besonders die Porte St. Martin, trotz der grossen Oper aus. Auch Seltenheiten giebt's da zu sehen, z. B. einen Menschen, der seine Glieder wie an einem Schnürchen

bewegt (Polichinel), einen, der den Affen nachahmt (Joko) u. s. w. Die Orchester sind so schlecht eben nicht; aber, das was sie spielen, ist erbärmlich.

Cirque Olympique (Franconi's Theater). Mimodramen, und mitunter auch ein Vaudeville. Die Pferde spielen hier die Hauptrollen, und weil sich der Componist immer nach den ersten Subjecten richten muss, so kann man es ihm nicht verübeln, wenn seine Musik hier dem Menschen nicht zuträglich ist.

Nun folgen noch etwa zwey Dutzend kleinere Theater, theils mit Kaffeehäusern oder öffentlichen Gärten verbunden, theils mit Seiltänzern, physikalischen und mechanischen Tausendkünstlern etc., auch öffentliche Bälle, welche sämmtlich stehende Orchester haben.

Commission de censure dramatique, bestehend aus fünf Mitgliedern. Alle Stücke, die in Paris und den Departemens gespielt werden sollen, müssen vorher der Untersuchung dieser Comission unterworfen werden. Zwey Inspectoren, von denen einer für die königlichen Theater, der andere für die übrigen ernannt ist, müssen den Generalproben beywohnen, um sich zu versichern, ob die Abänderungen der Commission genau befolgt werden, und um Nachricht von dem Erfolge der Vorstellung zu geben.

Agens des auteurs et correspondans dramatiques. Zwey Agenten und eilf Correspondenten. Der Almanach schweigt über ihre Functionen. Wahrscheinlich haben sie den Autoren das ihnen zukommende Autorrecht zu sichern. Einer dieser Correspondenten, heisst es hier, Hr. Vizentini, rue du Caire, 26, lasse eine Sammlung der Costume von allen Stücken erscheinen, die auf dem grossen Theater der Hauptstadt gegeben werden.

Journaux des Théâtres. Deren sind zehen.

Théâtres des départemens. Feststehende Truppen (Troupes sedentaires). In Bordeaux und Lyon sind zwey Theater, in den folgenden Städten nur eins, als: Marseille, Rouen, Hâvre, Strasbourg, Lille, Toulouse, Nantes, Montpellier, Metz, Nancy, Brest, Versailles und St. Germain, Perpignan, Nimes, Avignon, Orléans, Amiens, Calais, Toulon, Limoges, Douai und Boulogne. Der Almanach giebt die sämmtlichen Mitglieder dieser 28 feststehenden Truppen an. Wir wollen, der Kürze halber, nur die erste und letzte ausheben. Das grosse Theater in Bordeaux zählt 15 Personen für das Schauspiel und 15 Sänger für die Oper, 24 Choristen, 12 Tänzer und 30 Orchesterspieler. Das Theater in Boulogne zählt: 10 Schauspieler und 7 Schauspielerinnen; die Stärke des Orchesters ist hier nicht angegeben. Obschon die beyden Theater in Bordeaux vor dem Grand Théâtre in Lyon aufgeführt sind, so ist dieses doch in jeder Hinsicht viel bedeutender, und das Personal weit stärker. In dem Jahre 1825 sind 125 neue Werke darauf gegeben worden, wovon 51 in Lyon ihre erste Vorstellung erfuhren, als: 4 Lustspiele, 3 Opern, 4 Ballets, 10 Melodramen und 26 Vaudevilles; die übrigen kamen von den Pariser Theatern. Es ist hierbey eine Ungleichheit zu bemerken, die viel Einfluss auf die Kunst in Frankreich hat: ein Stück, das in Paris zuerst gegeben worden ist, kann alsdann in dem ganzen Lande gespielt werden; ist es aber in der Provinz zuerst erschienen, so darf es nie in Paris gegeben werden. Daher wendet sich Jeder nach der Hauptstadt, wo zuweilen der Fall eintritt, dass sein Werk, wenn es einmal vom Comité de lecture angenommen ist (welches nicht immer geschieht), 10 bis 20 Jahre auf die erste Vorstellung warten kann, wenn es nicht etwa durch Empfehlung oder andere Berücksichtigung über die ihm gegebene Nummer wegspringt. Wie manches Gute bleibt da im Verborgenen liegen, welches vielleicht in einer Provinzialstadt zum Vorscheine käme, wenn das Recht der Neuheiten gegenseitig wäre.

Umherziehende Truppen (Troupes ambulantes). Diese Truppen sind in 17 Arrondissemens eingetheilt, wovon jedes wieder in eine erste und eine zweyte eingetheilt ist. Jeder derselben ist ein Bezirk (zwey bis drey Départemens) angewiesen, in welchem sie ihre Vorstellungen geben darf. Alles das giebt das Buch, bey jeder Truppe, nebst den Namen sämmtlicher Mitglieder und der Correspondenten in Paris, an. Diese Truppen haben keine eignen Orchester, sondern nur einen Musikmeister, welcher den Sängern ihre Rollen einstudirt und sich an jedem Orte ein Orchester, so gut als er es eben findet, anschafft. Bringt er es nicht vollständig zusammen, so ist er verantwortlich, auf seiner Violine das Fehlende zu ersetzen, wobey sich's denn bisweilen findet, dass der arme Mann allein die ganze Partitur auszuführen hat.

Ausser diesen sind noch einige Truppen genannt, die keinem von den 17 Arrondissemens angehören, sondern von Privatpersonen angeführt werden, nach denen sie sich auch nennen, als: Troupe de Mr. Wilson etc.

Théâtres étrangers. Es ist hier nur von denjenigen die Rede, auf welchen in französischer Sprache

gespielt wird. Da unser Zweck nur der ist, eine allgemeine Ansicht der Theater Frankreichs zu geben, so wollen wir hier bloss die Städte nennen, deren Theaterpersonal in vorliegendem Werke angezeigt ist; sie sind: Bruxelles, la Haye, Gand, Amsterdam, Liège, Bruges, Tournay, Anvers, Mons, Genève und la Nouvelle-Orléans.

Nun folgen noch als Anhänge einige kurze Abschnitte über folgende Gegenstände: Künstler, die sich im Laufe dieses Jahres ausgezeichnet haben; verschiedene Neuigkeiten, Veränderungen, Prozesse, Nekrologen, Namen verstorbener Dichter und Tonsetzer, deren Rechte von ihren Erben genossen werden, weil die vom Gesetze bewilligten zehn Jahre noch nicht vorüber sind; ein Verzeichniss der Gesetze und Verordnungen, das Theater betreffend, von 1790 bis auf diesen Tag. — Im Jahre 1825 sind in Paris 182 neue Werke gegeben worden, nämlich: 23 Opern, wovon 3 italienische und 7 Uebersetzungen, 11 Trauerspiele, 20 Lustspiele, 1 Drama, 95 Vaudevilles, 27 Mélodramen und Mimodramen und 5 Ballet-Pantomimen. 140 Dichter und 17 Tonsetzer haben die Ehre der Vorstellung erhalten. Die Herren Théaulon und Scribe waren die fruchtbarsten: der erste hat 14 Stücke und der andere 13 geschrieben.

A n d e u t u n g e n.

(Fortsetzung aus No. 11.)

13. Drey Pauken.

Lärmmusik, wie man sie jetzt vorzugsweise liebt, ist meine Leidenschaft nicht, dennoch wünschte ich in allen unseren Orchestern noch ein Lärminstrument mehr, nämlich zu den zwey Pauken, die gewöhnlich im Grundton und der Quinte oder Unterquarte gestimmt werden, noch eine Pauke, in der Regel gestimmt in die Quarte oder Unterquinte. Mein Wunsch hat Grund, der von selbst in die Augen fällt. Aus demselben Grunde möchte ich, manche Componisten nähmen es mit dem Gebrauche der Hörner und Trompeten genauer, und liessen dieselben in einer Stelle lieber ganz weg, als dass sie nur da und dort ein paar Töne dieser beschränkten Instrumente hören lassen, weil sie eben andere nicht natürlich haben. Ich weiss nicht, ob es vielen Anderen so weh thut, wie mir, wenn ich irgend ein Instrument einen Gedanken anfangen höre, den es auf keine Weise endet, versteht sich, wenn das ohne Plan oder Absicht des Componisten geschieht, und nur darum, weil dem Instrumente die weiteren Töne abgehen. Das kommt mir vor, wie einer, der stottert, oder in seiner Rede stecken bleibt, weil er sich gerade nicht auf das passende Wort besinnen kann, oder vergessen hat, wie er den Perioden anfing; und die Folge davon für den Zuhörer ist hier wie dort ein unbehaglich ängstliches Gefühl, das störend in die Ruhe und Freude des Genusses an wohltönender Rede oder Musik eingreift. Vermeiden lässt sich das Stottern und Steckenbleiben leicht, wenn man langsam und bedächtig spricht, und mit Aufmerksamkeit schreibt. Freylich muss man es beym Notenschreiben über sich gewinnen können, zuweilen auf ein paar Horntöne, etwas Trompetengeschmetter und Paukenwirbel Verzicht zu thun, und das ist jetzt nicht Jedem ganz leicht. — Nun so mache es gut, wer's kann.

14. K i r c h e n m u s i k.

Man klagt hier und da über den neuern Kirchenstyl, und vielleicht hat man Ursache zu klagen. Wenn aber unsere neueren Componisten in dieser Gattung musikalischer Composition Anlass zur Klage geben, so kommt das nicht von Mangel an Fähigkeit und Kenntniss, sondern von den Fesseln der Zeit und der Mode, in denen ihr besserer Wille befangen ist. Die trefflicheren Componisten unserer Zeit vermögen wohl eben so Hohes zu erreichen, als unsere Vorfahren, ja sogar Höheres — aber sie müssen sich entfesseln von den Banden, die sie umstricken, und ernstlich das Höhere und Höchste wollen und nach ihm streben mit frommem demüthigem Sinn und heiligem Eifer für die Kunst. Das Herrlichste aber werden sie erreichen durch die Verbindung dessen, was die alte und neue Zeit auszeichnet. Schon Metastasio sagt das sehr treffend: Si può valersi insieme della venustà dello stile moderno, evitandone la licenza, e dell' armoniosa solidità dell' antico stile ecclesiastico, spogliato dal Goticismo.

15. Benutzung alter Musik.

Es giebt viele herrliche alte Musik, die fast Niemand mehr kennt, spielt, singt oder hört. Gute Gedanken, die man in alten verschollenen Büchern findet, werden hervorgesucht, auf mannichfache Art benutzt und wieder in's Leben gerufen. Wäre es nicht gut, man machte es mit Musik eben so? Man

könnte es leicht, wenn man z. B. wahrhaft schöne Melodieen aus Arien alter Opern u. dgl. m. geradezu stähle und sie auf neue Weise bearbeitete u. s. w. in einer kleiner Anmerkung jedoch die Quelle anzeigte. Aber weit besser wäre es, an ein praktisches Musikwerk zu denken, ähnlich (um nur ein Beyspiel als Vergleich zu haben und viele Worte der Erklärung unsrer Idee zu sparen) dem Handbuche der französischen oder italienischen Literatur von Ideler. Um in Musik einen ähnlichen Plan in einiger Vollständigkeit auszuführen, bedürfte es freylich vieler Bände; aber schon durch einige liesse sich viel Nützliches und Erfreuliches leisten, wenn man sich auf eine bestimmte Zeit, auf strenge Trennung der Gattungen und der Schulen und auf das Ausgezeichneteste der ersten Meister beschränkte — und nun eben zuerst auf die für uns wichtigste Zeit, Gattung und Schule Rücksicht nähme. Dass eine solche Anthologie, Chrestomathie, oder wie man's nennen möchte, für den angehenden Componisten von grossem Nutzen seyn, dem Meister aber viele Freude schaffen würde, bedarf wohl keines Beweises. Will man einwenden, es gäbe ja schon manche Sammlung alter Musik, besonders Kirchenmusik, man finde dergleichen auch in einigen gedruckten Anleitungen zur Composition, in Werken über Geschichte der Musik u. s. w., so bedenke man, dass Alles diess sehr verschieden ist von dem vorgeschlagenen Werke, dessen Hauptvorzug ein wohl überdachter und streng in systematischer Ordnung durchgeführter Plan seyn müsste. Doch genug zur Andeutung einer Idee, deren genügende Auseinandersetzung Bogen verlangen würde.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

VI deutsche Lieder für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von L. Lenz. 1stes Heft. Augsburg, bey Gombart. (Pr. 45 Xr.)

Grösstentheils sehr bekannte, schon oft in Musik gesetzte, aber gute Lieder, sehr verschieden an Inhalt und Ausdruck. Wirklich liedermässige Behandlung. Das Hauptinteresse stets in der Singstimme, doch die Begleitung nicht einförmig und ganz uninteressant. Die Melodieen, in Mitteltönen verweilend, allen gebildeten Stimmen gerecht; dabey fliessend und leicht auszuführen. An Erfindung diese Melodieen nicht eben neu, doch auch nicht bloss nachgesprochen, und meistens so, dass man sie, schienen sie auch wiederkehrend oder zurückerinnernd, doch nicht ungern hört. Der Ausdruck jedes Gedichts im Ganzen richtig aufgefasst und in die Musik gelegt; doch ohne tiefer dringende Absonderung und Individualität. Die Declamation des Einzelnen nicht verfehlt: aber die Nachbildung der höhern Declamation des Ganzen und der höhern Rhythmik zuweilen entweder nicht genug beachtet oder vergriffen. In alle diesem, und auch im Ton und in der ganzen Manier, den sonst beliebten Liedern Himmels, wie uns scheint, am ähnlichsten. Wie diese, werden Hrn. L.s Lieder nicht wenig Freunde, und mehr noch Freundinnen finden; denn mit dem, was wir vermissen, wird es selten genau genommen, und womit man es genau zu nehmen pflegt, das ist wirklich da. Die Angabe eines ersten Heftes auf dem Titel scheint auf mehre zu deuten, welche folgen sollen. Möge Hr. L. bey der Auswahl und nochmaligen Revision derselben auf die Punkte Rücksicht nehmen, die wir hier angedeutet haben. Lieder, die nicht nur, wie diese vorliegenden, angenehm und gefällig, sondern zugleich wahrhaft trefflich sind, zu liefern — das ist ein wahrhaft bedeutendes und obendrein jetzt ein seltenes Verdienst: vielleicht ist es ihm möglich, diess zu erringen. An Anerkennung und Dank würde es dann gewiss nicht fehlen.

Fantaisie sur les airs de l'Opéra Zelmire de Rossini, comp. pour le Pianoforte, par Camille Pleyel. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Die ausgezogenen Melodieen sind hübsch; ihre Folge ist nicht übel; was aber, sie einigermaassen zu verbinden, beygebracht wird, unbedeutend, fast nur Passagenwerk. Wie kann man nur so etwas eine Phantasie nennen! Wir wissen das Stück Niemand zu empfehlen, ausser Frauenzimmern von behenden Fingern, die sich an die Melodieen, die sie in jener Oper mit Vergnügen gehört haben, erinnern wollen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten May. N°. 22. 1826.

Nekrolog.

Peter von Winter, gestorben in München am 18. October 1825, 71 Jahre alt.

Dieser zu europäischer Berühmtheit gelangte deutsche Tonsetzer feyerte am 8. März 1814 sein funfzigjähriges Dienstjubiläum, an welchem Tage ihn auch sein König mit ehrenvoller Auszeichnung zum Ritter des Civil-Verdienstordens der bayerischen Krone ernannte; er stand demnach schon in seinem eilften Jahre in den Künstler-Reihen der Churfürstl. Kapelle in Mannheim, wo er geboren war. Seine Aeltern, welche nicht selbst der Kunst lebten, gehörten zu einer geachteten Familie, deren Oberhaupt in den Hausgarden des Churfürsten mit ansehnlichem Range diente.

Obgleich die Tonkunst an seinem Erziehungsorte sorgfältig gepflegt wurde, leuchtete ihm doch in seinen früheren Jahren, wie manchem anderm grossen Componisten, kein günstiges Gestirn, unter dessen Einfluss er gleich bey seinem Auftreten in dem Kunstgebiete schon hätte bedeutend und den mächtigen Genius verkündend erscheinen können. Es kostete ihn vielmehr grosse Mühe, viele Versuche, langes Nachdenken, bis er seine Erzeugnisse den Forderungen der Kunst und dabey dem herrschenden Geschmacke entsprechend ausbilden konnte. Bey glücklichen Naturanlagen, bey dem ihm eigenen feinen Gefühle und der Fähigkeit, alles Schöne und Gefällige eines Kunstproductes aufzufassen und es sich zu seiner höhern Ausbildung anzueignen, musste er doch eines Meisters entbehren, der ihn unterrichtend und belehrend durch das Reich der Harmonie geleitet hätte. Oft beklagte er, freylich nur unter Vertrauten, dass er in seiner Jugend so wenig Contrapunct geschrieben, wie er diess Studium des musikalischen Satzes nannte. Eigentlich hatte er gar keinen Contrapunct geschrieben; er war nämlich nicht durch die Schule der alten Contrapuncts-Lehre gegangen; dazu fehlte ihm Gelegenheit, vielleicht auch die Lust. Denn was man von seinem Studium der Lehre des Abts Vogler vorgiebt, beschränkt sich wohl darauf, dass er, als er schon über die Jünglingsjahre und Jugendversuche hinaus war, mit diesem Sonderlinge, der als berühmter Orgelspieler von Würzburg nach Mannheim sich begeben hatte, in Berührung kam und einige seiner schon gewagten Instrumentalarbeiten, unter andern eine Symphonie in D minor, in die damals veranstaltete Sammlung der Mannheimer Tonschule einrücken liess. Voglers Schüler wollte er nie genannt seyn; dass er aber Salieri sehr viel verdanke, äusserte er bey jeder Gelegenheit. Bey der Verwirrung in Voglers Ideen und dem unklaren Wesen dieses Tonlehrers konnte der von ihm eröffnete Lehrcurs von keiner Dauer seyn. Die Schule ging bald ein, die lebensfrohen Virtuosen der Kapelle nahmen wenig Antheil daran; Vogler selbst verliess bald Mannheim und begann seine Reisen; Winter aber war, wie er es wohl auch vorher gewesen, immer nur sich selbst überlassen. Niemand, der ihn damals gekannt, hätte geglaubt, dass er als Tonsetzer jemals bedeutend werden sollte. Das Erhalten seiner Virtuosität, die häufigen Dienstfunctionen nahmen einen grossen Theil seiner früheren Jahre in Anspruch. Er hatte sich nämlich als ein kräftiger grossartiger Violinspieler aus der Schule Hampels des ältern achtbar gemacht, der auch, als er aufgehört hatte, selbst als Virtuos aufzutreten, durch Rath und Lehre Vielen nützlich geblieben ist.

Im Jahre 1776, als die französiche Comödie sich über den Rhein zurückgezogen hatte, die Vor-

schläge Lessings aber, der herbeygerufen worden war, um in Mannheim eine deutsche Nationalbühne zu gründen, nicht durchgingen, trat Marchand mit seiner Gesellschaft in die churfürstlichen Dienste. Seine wandernde deutsche Bühne und mit ihr der erste Keim zur deutschen Operette hatte nun ein längst gesuchtes Asyl gefunden, woraus sie nichts mehr verscheuchen sollte. Winter ward Director des Orchesters, und stand hier an seinem Platze. Die grosse, in jedem Karneval geöffnete italienische Opernbühne und die in jener Zeit gegebenen Meisterwerke eines Jomelli, Ciccio da Majo u. anderer, mit welchen in letzteren Jahren Schweizer's *Alceste* und *Günther von Schwarzburg* abwechselten, hatten ihn mehr erschüttert, als angesprochen; dem Virtuosen kam es noch nicht in den Sinn, dass auch er sich einst bis dahin erheben sollte. Mehr wirkten auf ihn die witzig gelehrten, liederreichen, declamirenden Compositionen des *Deserteurs, der schönen Arsene*, und viele andere Operetten französischer Meister, welche durch Marchand auf die Bühne gebracht waren. Diese beschäftigten sein ganzes Wesen, und nicht selten bemerkte man, wie sein anführender Bogen unbeweglich blieb, und er, ganz in sich verloren, in seinen Gesichtszügen und Blicken die innere Anregung verrieth. Vieles hat er in jener Zeit versucht, gebildet, verworfen; noch war alles ohne Zusammenhang, ohne Ordnung; die harmonische Begleitung und ihre Folge matt, oft unrichtig; doch die erste Stimme, wie er sich selbst ausdrückte, immer mehr als mittelmässig. Seine eigene Naturanlage, das Spiel der Violine und die Metrik des Ballettes hatten nämlich seinem Tonsinne früh eine Richtung gegeben, die ihn nie ein gewisses gesangführendes, hervorstechendes Princip verlieren liess. Wäre er Klavier- oder Orgelspieler gewesen, so möchte wohl das Gegentheil geschehen seyn. Von seinen Arbeiten aus jenen Jahren hat sich nichts erhalten, als zwey Ballets. Er war damals nur erst Instrumentalcomponist.

Im Jahre 1778 wurde Mannheim seines Schmukkes beraubt. Die Kunst mit allem ihrem Gefolge begleitete ihren hochherzigen Schützer nach München. Bald bildete sich da ein Verein von kunstverständigen Männern, Freunden und Kennern der deutschen Dicht- und Tonkunst. Die Herren von Binder, von Götz, der wegen seiner dramatischen Arbeiten und des Umfanges seiner wissenschaftlichen Bildung so gepriesene Herr von Babo, waren es, welche sich unsern Winter zum Tonsetzer ihrer Gedichte wählten. Thätig verwendeten sie sich zur weitern Entwicklung seiner Kräfte, führten ihn in das höhere Verständniss der Dichtkunst ein, wie diese vereint mit Tonkunst zur Erscheinung gebracht werden müsse; durchgingen mit ihm Werke geachteter Meister, um ihn auf den Sinn des Dichters und auf das in grammatischer und aesthetischer Hinsicht schlimm oder richtig behandelte Wort aufmerksam zu machen und ihm den innern Bau und das Ebenmaass eines Kunsterzeugnisses aufzudecken. Sein Gesichtskreis erweiterte sich; durch Hören und Nachdenken gestärkt, entwickelte sich sein Genius immer mehr, er erkannte die Kluft, welche zwischen Instrumental- und Gesangcomposition liegt; sein dramatisches Organ reifte, und er schrieb zuerst, nur die Worte schildernd, die Melodramen: *Armida, Cora und Alonzo, Leonardo und Blandine*, letzteres mit treffenden, tief ergreifenden Harmonieen; sodann (1780) seine erste deutsche Oper: *Helena und Paris*, mit Balleten, glänzenden Decorationen, grossen Chören und Kampfspielen — auch hatte er, um ja den Typus der Mannheimer Bildung nicht zu verleugnen, dabey eine Arie mit concertirenden Instrumenten angebracht, womit er den allgemeinen Beyfall des südlichen Deutschlands lange festhielt — und noch in demselben Jahre die Oper *Bellerophon*, die jedoch wenig Glück und nur zweymalige Aufführung fand. Bey Ertheilung der ersten Rolle hatte sich, besonders wegen des geflügelten Pferdes, welches mehre zu gleicher Zeit besteigen wollten, Zwiespalt erhoben; auch hatte der Componist manches versehen, und Gluck, den grossen Meister, etwas unzart behandelt; denn, noch Neuling in dieser Compositionsart, hatte er die Chöre zu seinem Tartarus gar zu auffallend seinem Vorbilde abgeborgt, und Gluck, wenn gleich von dessen Werken erst viele Jahre später nur die einzige *Iphigenie in Tauris* auf die Münchner Bühne gekommen ist, war doch den Kunstverständigen aus seinen Partituren bekannt genug.

Bis hieher nannte Winter sich selbst nur einen Orchesterspieler, der nämlich durch glänzendes Instrumentenspiel imponirt, und den Gesang nur so beyher kommen lässt. Als aber in Wien, wohin er nicht mehr als Virtuose ging, sondern um einige seiner grossen Ballete: *Hein-*

rich IV, Tod des Hektors, Ines de Castro, auf die Bühne zu bringen, oder Neues für dieselbe zu ordnen — als ihn da Salieri, welchem er einiges von seinen dramatischen Arbeiten zur Beurtheilung vorlegte, launig fragte: „ob er auch das Münchner Orchester im Koffer mit sich führe?“ ward ihm auf einmal alles klar, er war zur Besinnung gekommen, und nun mit sich selbst einig, der sogenannten Orchester-Schreiberey auf immer den Rücken zu wenden, und von nun an all sein Studium auf eine ächte Behandlung der ersten Stimme zu richten: wie nämlich ein Motiv auzulegen, fortzuführen, in verschiedene Ausweichungen, scheinbar widerstrebende Tonweisen zu verwickeln, wie es wieder zu lösen und in schönem Ebenmass, in einem symmetrisch geordneten Ganzen, klar und aus sich selbst fliessend ans Ende zu bringen sey, — die Kunst der Cadenzen, kurz die Rhetorik und Aesthetik der Tonkunst, im Gegensatze mit der Harmonik, welche letztere in zahlreichen Bänden aufgestellt, von unzähligen Meistern gelehrt wird, indess der erstern kaum irgendwo dürftige Erwähnung geschieht. Und darin bestanden eigentlich unsers Tonsetzers Vorzüge, darin hatte er es zu grosser Fertigkeit und Einsicht gebracht; er verstand es, sich darüber verständlich und deutlich auszusprechen, es war da Vieles von ihm zu lernen. Kein Entwurf, den ihm oft Virtuosen und Sänger zur Berichtigung vorlegten, und womit sie als mit ihrer Arbeit die Welt durchreisten, war so verwirrt, kein Noten- und Passagenkram so widersinnig, den er nicht zu einem lichtvollen Ganzen zu gestalten wusste; er verstand es, wie man gewöhnlich sagte, aus Nichts Etwas zu gestalten, das nie missfiel. Auch war er Meister in Geduld und Beharrlichkeit, und konnte wohl Tage darauf verwenden, um einer Folge von Takten die nöthige Rundung zu geben, für dieselbe die reine Folge zu finden, wodurch er des Zuhörers Gemüth immer in angenehmer Empfindung erhielt. Man darf in dieser poetisch-oratorischen Hinsicht seine Arbeiten dem tonliebenden Neophyten als Muster anempfehlen, besonders wenn seine Stirne noch vom contrapunctischen Schweisse trieft. Offenbar ist es auch, dass er seiner Einsicht und seinem Vorsatze treu geblieben ist, indem in seinen späteren Arbeiten der Sänger überall sich freyer bewegt, dem Orchester aber, so glänzend er es auch immer ausstatten mochte, doch nur der ihm zugehörige Hintergrund angewiesen ist.

Voglers unstetes Herumirren, ein gewisses ihm anklebendes Missbehagen, das er seiner Umgebung nie verbergen wollte, liess vorhersehen, dass er bey annehmbaren Anerbietungen seine Verhältnisse aufgeben würde. Unerwartet trat unser deutscher Operndirector in dem öffentlichen grossen Concerte mit einem in Musik gebrachten lateinischen Psalm auf. Freunde und Kenner hatten ihm Beystand im Stillen geleistet; er selbst war der Kirchensprache, die er practisch erst später, in so fern sie als Text zu Messen und Offertorien dienet, sich eigen gemacht, damals noch unkundig. Sein immer reiner, angenehmer Styl, ein gewisses mit Absicht hier und da angebrachtes Wetterleuchten contrapunctischer Kunst, fugirter nachahmender Sätze, wirkten auch da, wie man es wünschte. Vogler ward schwedischer — Winter pfalzbayerischer Kapellmeister (1788) und ihm zugleich die Composition der nächsten italienischen Oper: *Circe* aufgetragen, die, ungeachtet von ihm vollendet, doch nicht zur Aufführung kam, da die herkömmlichen Karnevalsvorstellungen während der nachfolgenden Regierung Karl Theodor's unterblieben.

Was Winter für die Kapelle geleistet, wie reichlich auch in diesem Kunstfache seine Ader floss, werden wir erfahren, wenn wir ihm auf seiner theatralischen Laufbahn bis an's Ende folgen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat April. Am 6ten, im Josephstädtertheater: *Das Wunderpferd,* Scherz- und Zauberspiel mit Gesang und Tanz, in zwey Aufzügen, nach einer Erzählung aus Tausend und eine Nacht; Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser. So überraschend auch der Mechanismus des Pegasus von Hrn. Maschinisten Roller erfunden und ausgeführt war, so reichten dennoch seine Zauberkräfte bey weitem nicht hin, dasselbe vor Phaëtons Sturz zu bewahren. Das Publikum bedauerte das Leggeld, die Direction die daran gewandten, bedeutenden Kosten, der Tonsetzer verlorene Zeit und Mühe, der Dichter — je nun! hat der nur gleich das stipulirte Honorarium

empfangen, kümmert ihn das Uebrige wenig, und er fährt rüstig fort, sich selbst Gleich bleibend, dramatische Missgeburten aus dem Ermel zu schütteln. Indessen muss ihm zum Ruhme nachgesagt werden, dass er uns hier auf den höchsten Standpunkt des Unsinns geführt habe, und ein Preis darauf gesetzt werden könnte, das Märchen noch phantasiearmer, geschmackloser, gemeiner und unwahrscheinlicher zu bearbeiten. „Rien n'est beau, que le vrai; le vrai seul est aimable; il doit regner partout, et même dans la fable!"

Im Saale des Musikvereins: Abendunterhaltung, veranstaltet von Hrn. Franz Glöggl, Archivar und Expedient der Gesellschaft, worin vorkam: 1. Neue Ouverture von Ermel, Zögling des Pariser Conservatoriums. Hübsche Gedanken, reiner Satz; ordentlich und solid, ohne einen eigenthümlichen Geist zu verrathen; 2. Flöten-Variationen, von Drouet, gespielt von Leopold Wehle. Nur so fortgefahren! das ist der Weg, um etwas Rechtes zu werden: 3. Violin-Concert von Lafont, No. VI, höchst gelungen vorgetragen von Heinrich Ernst; 4. Schillers Lied von der Glocke, in Musik gesetzt von Andreas Romberg; erfreute sich des allgemeinsten Beyfalls, welchen der ausgezeichnete Vortrag der Solosänger — Frau von Schmidl, Fräulein Botgorscheck, Hr. Tietze, Diez, Weinkopf und Mayer — mit erringen half.

Am 9ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Slawjk, Zögling des Prager Conservatoriums; eröffnet mit einer endlosen Ouverture von Hrn. Franz, dem man zurufen möchte: „Was soll der langen Rede kurzer Sinn?" Dann trat der mit Ungeduld erwartete zwanzigjährige Violin-Virtuos auf; er spielte ein von ihm selbst fabricirtes Concert, ziemlich abentheuerlicher Natur, in Fismoll anhebend, und in Fisdur endigend; wie? das lässt sich durch Worte nicht wohl erklären; nur wer Paganini und Lipinsky gehört hat, kann sich einen Begriff davon machen. Was man eigentlich Seele nennt, fehlt zur Zeit noch, wiewohl ein voller, schön herausgezogener Ton im Adagio dazu Hoffnungen erweckt; allein die technische Fertigkeit übersteigt allen Glauben. Da sind die schnellsten Läufe in allen Stricharten, die schwierigsten Applicatur-Passagen und Arpeggien, die vollgriffigsten Accorde, die gewagtesten Sprünge, Terzen- Sexten- und Decimen-Gänge im Sturmfluge — alles für ihn nur Kinderspiel; er ist seiner Sache gewiss; nichts kostet ihn die geringste Anstrengung und von Ermüdung findet sich nicht die leiseste Spur. Rechnet man dazu noch das lebendigste Jugendfeuer, eine glockenreine Intonation, die regelmässigste Bogenführung, eine edle, anstandsvolle Haltung, — wer zweifelt, dass der siegreiche Held eine Sensation hervorbrachte, die in den folgenden Sätzen — Variationen von Lipinsky im ächt sarmatischen Geschmacke und einem von ihm selbst gesetzten Potpourri — bis zum Enthusiasmus gesteigert wurde; ja, Ref. möchte dem Gerüchte Glauben beymessen, dass dieser musikalische Goliath, da ihm Compositionen für sein Instrument zu wenig Beschäftigung gewähren, nicht selten nach Clavierstücken greift, und die Arbeit zweyer Hände sich allein aufbürdet. Die freundliche Anerkennung glänzender Verdienste erstreckte sich auch auf die übrigen Mitwirkenden, Madame Grünbaum, Fräulein Salamon und Hrn. Anschütz; wovon erstere Mercadante's beliebte Guirlanden-Arie sang, die zweyte Moscheles Variationen über den Alexander-Marsch spielte und der herrliche Declamator Schlegels *Pygmalion* in ächt dithyrambischer Begeisterung vortrug. Wiewohl an diesem Vormittage der genesene Landesvater unter tausendstimmigem Volkesjubel sich zum erstenmale wieder öffentlich auf einer Spazierfahrt nach dem Prater zeigte, so hatte sich Hr. Slawjk demungeachtet eines zahlreichen und höchst empfänglichen Publikums zu erfreuen. — Dafür sah es aber um so luftiger

Im Saale des Musik-Vereins aus, wo zur gleichen Stunde ein Stiefsohn der Musen, Hr. Johann Rüttinger, um die Wette mittelmässig als Clarinettist, wie als Clavierspieler, vor leeren Stühlen und kahlen Wänden sich producirte.

Etwas bessere Geschäfte machte wenig Stunden später in demselben Locale der eilfjährige Knabe Joseph Khayll, welcher ein Rode'sches Violin-Concert, Mayseder'sche Variationen und eine Polonaise auf den Czakan für seine zarten Kräfte recht artig ausführte, und schon in zartem Alter so glücklich ist, durch die Früchte seines Talentes den kranken Vater (vormals einen tüchtigen Hoboisten, der nun Jahre lang an einem hectischen Bluthusten leidet) und eine Schaar unmündiger Geschwister hülfreich zu unterstützen.

Wen endlich an diesem Freudentage, der mit einer glänzenden Beleuchtung der ganzen Stadt und sämmtlicher Vorstädte endete, allenfalls nach Antiquitäten lüstete, der konnte seine Neigung bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter befriedigen, wo

eine von Francesco Conti im Jahr 1719 componirte Opera buffa: *Don Chisciotte* zu hören war.

Am 11ten, im Theater an der Wien: Concert von Hrn. Mazas, Tonkünstler und — wie in Zeitungen proclamirt ward — erstem Violinspieler aus Paris. Als Componist gab er zum Besten: 1. Die Ouverture zur komischen Oper *Mustapha*. Weder türkisch, noch christlich; am wenigsten Haydnisch; lauter Alltagswaare, in der Trödelbude aufgelesen. 2. *Concert héroique pour le Violon*; ein kraus-bunter Mischmasch, worin sich die melodische Romanze und das pikante Rondeau noch am erträglichsten ausnehmen. Was der spiessbürgerliche Marsch eigentlich will, mag er allein wissen. 3. Potpourri, in der ersten Hälfte mehr als erlaubt ist an Bernhard Romberg erinnernd. Als ausübender Künstler steht Hr. M. auf einer höhern Stufe, wenn wir gleich zur Ehre der Pariser Artisten in das „premier" nicht einstimmen möchten. Seine Spielweise ist solid, nett und delicat; weniger grossartig, kühn und gewagt; der Ton klangvoll und rein; die Spielerey mit den Flageolet-Tönen kehrt allzuhäufig wieder. Die Wiener bewiesen dem Franzmann die Artigkeit, ihn nach jedem Satze hervorzurufen.

Am 13ten, im landständischen Saale: Drittes Concert spirituel, worin Cherubini's herrliche Messe No. II, in D, ganz unverbesserlich gegeben wurde.

Am 14ten, im Leopoldstädtertheater: *Das grüne Männchen*, oder *Der Vater von dreyzehn Töchtern*, Zauberspiel mit Gesang, in zwey Aufzügen, vom Verfasser des *Gespenstes auf der Bastey* (wozu die durchlöcherte Nebelkappe? warum nicht lieber geradezu herausgesagt, was ohnehin alle Welt weiss: von Hrn. Gleich), der, wie beynahe erwiesen ist, die schwere Kunst inne hat, mit zwey Händen zwey verschiedene Stücke zugleich niederzuschreiben. Was Wunder, wenn dabey manches linkisch oder verkehrt zum Vorschein kommt; und so ging es auch mit diesem zeisigfarbenen Kobold, welcher auch nicht eine interessante Situation und keine Spur von komischer Laune zeigte, die eine Hand hätte zum Applaus in Bewegung setzen können, so geneigt dazu manche Hörer um der Beneficiatin des Stücks, Dem. Ennökl, willen seyn mochten. Das gelangweilte Auditorium ertrug die Darstellung schweigend, bis der Vorhang gefallen war, extemporirte dann aber ein Nachspiel, welches dem Dichter nicht erfreulich seyn konnte. Was die von Hrn. Drechsler dazu gesetzte Musik betrifft, so glaubt man sie schon öfter gehört zu haben.

Am 16ten, im k. k. Redoutensaale, zur Feyer der Genesung Sr. Majestät des Kaisers: Eine musikalische Akademie, deren reiner Ertrag ohne allen Abzug einem wohlthätigen Zwecke geweiht war und worin vorkam: 1. *Des Volkes Wunsch*, gedichtet von Castelli, in Musik gesetzt von Joseph Weigl; 2. Ouverture aus *Helena und Paris*, von Hummel; 3. Arie von Nicolini; 4. Concertante für zwey Waldhörner, vorgetragen von den Gebrüdern Lewy; 5. Cavatine von Mercadante; 6. Ouverture von Mozart, aus *Figaro*; 7. Scene von Rossini. Die drey Solo-Gesänge wurden von Fräulein Amalie Hähnel trefflich vorgetragen.

Am 17ten, im Saale des Musikvereins: Abend-Unterhaltung des Hrn. Professors Helmesberger, enthaltend: 1. Ouverture von Hrn. Franz; 2. Concertino für die Violine von L. Maurer; 3. Arie mit Chor von Mercadante, aus *Elisa e Claudio*, gesungen von Fräulein Schröder; 4. Pianoforte-Variationen von Pixis, gespielt von Fräulein Fanny Diwald; 5. Duetto von Mercadante, vorgetragen von den Fräulein Schröder und Luise Weiss; 6. Neue Violin-Variationen vom Concertgeber; 7. Quartett aus Rossini's *Elisabetta*, gesungen mit zwey Dilettanten von den Fräulein Schröder und Weiss. Hr. Helmesberger, vormals Zögling des Conservatoriums, nun selbst Lehrer bey dieser Anstalt, errang, trotz den blendenden Gestirnen, die jüngst an unserm Kunsthimmel aufgegangen sind, in beyden Sätzen ungetheilten Beyfall. Es ist löblich, über das Neue das ältere Gute nicht zu vergessen.

Am 18ten, im Theater an der Wien: Zweytes Concert des Hrn. Féréol Mazas. Nach dem die erste Hälfte des Abends ausfüllenden Vorstücke hörten wir: 1. Ouverture aus der Oper *Corinna auf dem Capitole*; 2. neues Violin-Concert in E moll; 3. Pucita's *Placida campagna*, von Dem. Heckermann gesungen; 4. Neue Violin-Variationen, mit Echo, über ein französisches Schifferlied. Diessmal eine ungleich glücklichere Wahl; gefällige, ansprechende Compositionen, grösstentheils tadelfrey und in gediegenem Style vorgetragen.

Am 20sten, im Josephstädtertheater: *Bożena*, oder *Die Macht des Augenblicks*, historisch-romantisches Schauspiel, mit Chören, in fünf Aufzügen, von Friedrich Reil, k. k. Hofschauspieler; Musik vom Kapellmeister Ritter von Seyfried.

Der Stoff ist aus der ältern böhmischen Regentengeschichte genommen. Herzog Udalrich der Erste begegnet der reizenden Bożena am Brunnen, erkennt in ihr das Ideal seiner Phantasie-Gebilde und erhebt sie, die von den stolzen Wladiky's für ihn gewählte Braut ausschlagend, unter dem Namen Herzogin Beatrix als Gemahlin zu sich auf den Thron. Die Bearbeitung verräth eine mit der Bühne vertraute, dramatisch geübte Feder; die Sprache ist edel, rein und correct, bilderreich und mitunter wahrhaft poetisch. Der Fleiss aller Darstellenden, welche sämmtlich an metrische Recitation keinesweges gewohnt sind, verdient ausgezeichnetes Lob. In der Musik — ob originell, oder nur dazu verwendet, findet sich nicht angemerkt — kommen effectvolle Instrumentalsätze vor, wie die geistreiche Ouverture, die analogen Entreactes, die charakteristischen Begleitungen von Bożena's Traum, Udalrich's Visionen seiner Stammältern Przemisl und Libussa u. a.; auch freundlich ansprechende Gesänge, z. B. die volksthümlichen Chöre der Landleute, der Bergknappen, und die munteren Weidmannslieder der Birscharmbrust-Jäger. Diese Letzteren hielten sich vorzugsweise wacker, und das Orchester spielte mit Liebe, Genauigkeit, Feuer und Delicatesse.

Am 21sten, im Theater an der Wien: *Pansalvyn*, grosses militärisches Schauspiel in drey Akten. Ouverture, Chöre, Märsche und Entreactes von Riotte. Ein Sprüchwort sagt: man sieht den Wald vor Bäumen nicht! so kömmt man hier vor lauter Musik gar nicht zum Hören über den barbarischen Charivari, mit dem eine complete Janitscharen-Banda, nebst einer Menge von Trompetern und Trommelschlägern, ausser dem gewöhnlichen Orchester-Appendix, auf die Gehörwerkzeuge einstürmen. Doch so etwas imponirt und macht Kasse. Die Handlung ist der bekannten, von Bruni componirten Oper *Major Palmer* nachgebildet.

Am 22sten, im Leopoldstädtertheater, zum Vortheile des Hrn. Rainoldi, eine von demselben erfundene Pantomime in zwey Aufzügen: *Der erste May im Prater*, als Parodie der Zauber- und Ritter-Ballete, mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Von der verheissenen Satyr-Geisel einer Parodie ist zwar nicht das geringste aufzufinden; im übrigen aber das Ganze recht amüsant, voll Abwechselung und Leben; eine heitere, freundliche und zarte choreographische Schöpfung. Ganz allerliebst sind die Decorationen, besonders die Darstellung des allen Wienern an's Herz gewachsenen Praters, mit seinen Scenen. Gleiches Lob gebührt der Musik; denn, wann es sich um Tanz-Melodieen und characteristische National-Motive handelt, dann steht unser unerschöpflicher, wiewohl schon ergraueter Veteran Wenzel Müller noch immer seinem Mann.

Am 27sten, im landständischen Saale: Viertes und letztes Concert spirituel, worin gegeben wurde: 1. Beethovens Symphonie in B; 2. Dies irae aus Eybler's *Requiem*; 3. Méhul's Ouverture zur Tragödie *Timoleon*; 4. ein Chor desselben Meisters, aus *Hadrian*; 5. grosser, fugirter Chor aus dem Drama *Moses*, von Seyfried; lauter anerkannt gediegene Tonwerke, würdig und mit wahrer Vollendung ausgeführt.

Im Apollo-Saale: Akademie der Mitglieder des Schottenfelder Kirchen-Musik-Vereines, welcher, obwohl erst seit einem Jahre bestehend, dennoch schon bedeutende Fortschritte in nachfolgenden Leistungen bewährte: 1. Ouverture und Chor aus Würfel's *Rübezahl*; 2. desselben Meisters Pianoforte-Concert in Es, vorgetragen von Hrn. Weiss dem jüngern; 3. Chor aus Haydn's *Jahreszeiten*: Ach! das Ungewitter naht! 4. Violin-Variationen, componirt und gespielt von Hrn. Pitschmann; 5. Terzett mit Chor aus Haydn's *Schöpfung*: In holder Anmuth stehn; 6. Divertimento über schwedische Lieder, für das Violoncell, von Bernhard Romberg, vorgetragen von Hrn. Seib; 7. Vocal-Quartett von Eisenhofer; 8. Clarinett-Variationen von Pösinger, gespielt von Hrn. Uhlmann; 9. Erstes Finale aus Haydn's *Jahreszeiten*: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott! — Die Instrumentalbesetzung war zahlreich; der Chor fleissig eingeübt, und unter den Solisten verdienten Dem. Werthmann, die Herren Mattner und Bader die ihnen zu Theil gewordene, aufmunternde Auszeichnung der anwesenden Kunstkenner.

Am 29sten wurde endlich das Kärnthnerthortheater wieder eröffnet, von der Pacht-Administration des Hrn. Barbaja, mit Weigl's bereits im Jahre 1814 zur Congress-Zeit componirter Oper: *Die Jugend Peters des Grossen*. Unter dem vorgeführten Personale finden wir lauter gute Bekannte, z. B. die Herren Cramolini, Preisinger, Meyer, Gottdank und Dem. Bondra, aus der vorigen Entreprise; die liebenswürdige Dilettantin Betty Schröder; Hrn. Adolph Müller von der Josephstädter, Hrn. Fürst und Mad. Töpfermann von der Pressburger Bühne; endlich einen primo amoroso des Theaters an der

Wien, Hrn. Walser, der sich vom Schauspieler zum Sänger metamorphosiren liess. Dass ein solches mixtum compositum kein gerundetes, abgegeschlossenes Ganzes zu liefern im Stande sey, war ohne Divinations-Gabe vorherzusagen; da nun Stoff und Musik schon beym ersten Erscheinen ohne Effect blieb, so ging auch die jetzige, mit ungleich schwächeren Hilfsmitteln ausgerüstete Darstellung spurlos vorüber; nur einige unmittelbar auf den geliebten Monarchen hindeutende Strophen verfehlten ihre Wirkung nicht. Bis zum Eintreffen der italienischen Operngesellschaft, im Herbste, scheint hauptsächlich auf die glänzenden Ballets gerechnet zu werden. Beynahe jeden Zeitungstag verkündet die Fremdenliste neue Ankömmlinge, als Glieder dieses Kunstzweiges. Ueberraschend ist die geschmackvolle Eleganz im äussern Schauplatze; wer ihn früher sah, erkennt ihn kaum wieder. Die Grundfarben sind weiss, grau und Gold; die Draperien Carmoisin; jede Bogenreihe ist anders verziert, theils mit grandiosen Arabesken, theils mit Basreliefs, Scenen darstellend aus den Opern *Titus, Iphigenia, Vestalin, Joseph, Achilles, Moses, Zelmira, Semiramis* und *Zauberflöte*, als Sinnbilder, dass in diesen Tempelhallen die Meister Mozart, Gluck, Spontini, Méhul, Pär, Rossini und Chérubini das Hohepriester-Amt verwalten. Ein kolossaler Astral-Luster, vergoldete Armleuchter an sämmtlichen Gallerien, die roth-sammtne Vordercortine nebst den prachtvoll ornirten Hof-Logen vollenden den eben so reizenden, als imposanten Eindruck.

Am 30sten, im k. k. grossen Universitäts-Saale: Musikalische Akademie, zum Vortheile der dürftigen Wittwen und Waisen juridischer Facultäts-Mitglieder, worin gegeben wurde: 1. Ouverture von Méhul, aus *Johanna*; 2. Variationen für das Violoncell von Merk, vorgetragen von Hrn. Friedrich Gross; 3. Arie von Nicolini, gesungen von Fräulein Amalie Hähnel; 4. Pianoforte-Variationen von Pixis, gespielt von Fräulein Nina Rzebaczek; 5. Cavatine von Rossini, gesungen von Fräulein Hähnel; 6. Potpourri für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Slawjk. Alles zum öftern, von denselben kunstsinnigen Dilettanten, und auch diessmal wieder trefflich ausgeführt, gehört, und demungeachtet der Saal vollgefüllt. Da hier aller Reiz der Neuheit wegfiel, so konnte nur der Hang wohlzuthun und die willige Anerkennung der Verdienste aller Mitwirkenden, welche ihr schönes Talent edelmüthig so frommen Zwecken weihen, den Ausschlag geben.

Im Theater an der Wien beendigte mit diesem letzten Monatstage der Director Carl seine bisherigen Gastvorstellungen. In dem gesprochenen Abschiedsworte kam so etwas vor von baldigem und dauerndem Wiedersehen. Vor der Hand bleibt also diese Bühne abermals auf unbestimmte Zeit geschlossen.

Stuttgart im May. Wir erinnern uns, wie vor mehren Jahren das Theater seine Reizmittel, wenn auch gegen den Sinn der ästhetischen Erregungstheorie und dramatischen Kritik, aus dem Thierreich genommen und durch ein treues Geschöpf, den Hund des Aubry, das grössere Publikum, vielleicht manches Mitglied desselben im Widerspruch mit seiner eigenen reinern Ansicht, gerührt hat. Hier agirte ein sicherer aber unbewusster Instinkt und schuf frappante Scenen.

Vor Jahr und Tag hat aber ein erfindungsreicher ebenfalls französischer Dichter einen bedeutenden Schritt weiter gethan, und den Repräsentanten des Menschen im animalischen Reiche, den Affen, dessen Combinations-Gabe die der Stumpfsinnigen unseres Geschlechts überbietet, zum Gegenstand einer ansprechenden Dichtung gemacht, indem er Alles, was je Affen mit menschenähnlichem Takte gethan, seinem behaarten Helden, Joko, zugetheilt hat. Wir lasen, wie in Frankreich diess theatralische Erzeugniss sein Glück gemacht. In der Abendzeitung war eine nach jenem Drama gebildete Erzählung zu lesen.

Taglioni, der Unternehmer und Vorsteher des hiesigen temporären Ballets, dessen Darstellungen der modernen Lesewelt aus vielen Berichten öffentlicher Blätter bekannt sind, hat aus dem französischen Drama ein Ballet in drey Abtheilungen gebildet, zu welchem der Kapellmeister Lindpaintner die Musik componirte.

Diese Darstellung hat hier im eigentlichen Sinne furore gemacht, wobey nicht zu übersehen ist, dass das tanzschaulustige Publikum schon vorher das Kunstreichste und Reizendste in dieser Art von dem Meister zu sehen und zu bewundern Gelegenheit gehabt, also nicht durch das Schauen einer ganz neuen Welt frappirt werden konnte, und dass demungeachtet der Beyfall, den das Ballet *Janina oder Joko, der Brasilianische*

Affe sich erwarb, mit jeder Aufführung stieg, und der sechsmaligen Wiederholung unfehlbar eine noch öftere gefolgt wäre, hätte nicht die abgelaufene Accordzeit des Ballets diese für die meisten Liebhaber nur zu bald unterbrochen.

Es gab wenige Lober, die nicht einen grossen Theil des Genusses der höchst zweckmässigen, mit dem Geiste des Sujets sich ganz vermählenden Musik beymaassen. Es möchte in dieser Beziehung den Klavierspielern eine angenehme Erscheinung seyn, dass diese Musik, die ausser den Ballabile's, welche meist aus gefälligen Rondo's bestehen, die ganze Folge der Pantomim-Scenen mit fortlaufend erklärendem Programm giebt, im Druck herauskommt, so dass sich eine schaffende Einbildungskraft ein ungefähres Bild des Ganzen am Klavier machen kann.

Kurze Anzeigen.

God save the king, varié par le Pianoforte etc. par Charles Mayer. Hannover, chez C. Bachmann. (Pr. 16 Gr.)

Das bekannte, gut gesetzte Thema geht aus Des dur. Die nicht oft vorkommende Tonart wird wohl an und für sich schon nicht Weniges dazu beytragen, dass eine gewisse Art Spieler davon zurückgeschreckt, andere gerade destomehr dadurch angezogen werden. Die erste Variation ist gebunden und nicht schwer; die zweyte bewegt sich, wechselnd im Bass und Sopran, in Sextolen; die dritte verlangt einen leichten, abgestossenen Vortrag; die vierte giebt gebunden die etwas variirte Melodie in der rechten Hand, während beyde Hände gebrochene Accorde in Zweyunddreissigtheilchen erklingen lassen; die fünfte, ein Allegro con brio, wo die rechte Hand in Zweyunddreyssigtheilläufen, bey einigen Ruhepunkten, sich hören lässt. Darauf folgt in der sechsten ein ausdrucksvolles Andante, die linke Hand in abgestossenen Noten oft über die Rechte schlagend, welche wieder Zweyunddreyssigtheile vorträgt; im andern Theile bekommt sie die linke Hand, während der Sopran in Sechzehntel-Octaven fortschreitet, und so wieder wechselnd. Die siebente, ein Allegro agitato in Sextolen von der Art  wieder mit dem Basse abwechselnd. Nachdem sich ein wiederholender Takt Des moll am Schlusse hat hören lassen, folgen zwey Tacte des Secundquarten-Accordes von E dur, die in denselben Figuren in A moll leiten. Diese Coda schreitet gleich darauf in H moll, und nach vier Tacten wieder in Cis moll, und bald in Cis dur fort, wo es auch, immer feuriger werdend, in einem kurzen Presto con fuoco kräftiger Accorde schliesst.

12me Fantaisie pour le Pianoforte, comp. sur des thémes favoris de l'Opéra Semiramis de Rossini, par Ferd. Ries. Oeuv. 134. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 16 Gr.)

Das Wort Fantaisie ist nicht im engen, stricten Sinne genommen, vielmehr im weitesten, wie es jetzt am üblichsten geworden. Die Themata — das will hier sagen, die melodischen Sätze — sind mannichfaltig in Erfindung und Ausdruck, und sämmtlich hübsch. Was darüber oder dabey gesagt wird, ist beydes gleichfalls, und verbindet auch jene verschiedenartigen Sätze, besonders figurirend, recht gut. Die Stimmung, die im Ganzen herrscht, ist mehr heiter, als ernst. Der Ausführbarkeit nach hält sich das Stück ungefähr in der Mitte zwischen den schweren und leichten Compositionen des Hrn. R. für das Pianoforte allein. An alle dem, und wie es nun hier aufgestellt ist, erkennt man leicht, neben dem talentvollen, seiner Kunstmittel mächtigen Componisten, den erfahrnen, besonnenen Mann. Geübten Liebhabern ist daher diess Musikstück zu angenehmer Unterhaltung mit Grund zu empfehlen. Notenstich und Papier sind gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № IX. 1826.

Widerruf.

Ich beeile mich, eine Entdeckung mitzutheilen, die ich heute gemacht habe. Die Polonoise für Clarinette, unter dem Namen H. Bärmann, Oeuv. 26, bey mir gedruckt, ist wirklich nicht von Hrn. Kammermusikus Bärmann in München, sondern von Hrn. Kapellmeister Max. Eberwein in Rudolstadt. Des Letztern Composition ist in demselben Jahre mit jener, nur sechs Monate früher, als Oeuv. 64 bey mir gedruckt. Die Fabriknummern sind 850, 966. Wie das zugegangen sey, ist mir zu erklären unmöglich und es bleibt nur Vermuthung, wenn ich annehme, dass E. das Manuscript doppelt eingesendet hat, wovon eines ohne Aufschrift. Dieses muss unter die B.'schen Manuscripte gekommen, oder doch dafür angesehen worden seyn. Die Handschrift scheint ganz dieselbe, wie bey den anderen Werken von B., welche bey mir herausgekommen sind. Der Irrthum ist vorgegangen, während ich eine bedeutende Reise machte und weder die Arbeiter in der Druckerey, noch der Hr. Corrector haben ihn aufgefunden. Jetzt ist es an mir, ihn möglichst wieder gut zu machen. Ich ziehe die Exemplare des unter B.'s Namen ausgegebenen Werkes zurück, streiche den Artikel in meinem Catalog und bitte Hrn. Bärmann wegen meiner starken Erwiederung um Verzeihung. Der Fall ist so einzig, dass ich dessen Möglichkeit nicht ahnete, als ich die Anschuldigung las, welche übrigens auf Privatwege mir zukommen konnte, ehe die Sache öffentlich gemacht wurde.

Leipzig, den 30. May 1826.

Friedrich Hofmeister.

Gesuche.

Ein junger Mann der gegenwärtig noch Mitglied eines guten Orchesters ist, sucht Familien-Verhältnisse halber als Waldhornist eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft hierüber giebt unter portofreyen Briefen der Hr. Kapellmeister Spohr in Cassel.

Jemand, der schon seit mehren Jahren dem Orchester vorgestanden, wünscht eine Anstellung als Musikdirector bey der Oper. Er ist selbst Sänger, spielt das Pianoforte, besitzt die erforderlichen theoretischen Kenntnisse und ist erbötig, wenn es verlangt wird, schriftliche Probearbeiten einzusenden. Das Nähere hierüber erfährt man von der respectiven Redaction dieser Zeitung, an welche in portofreyen Briefen sich zu wenden gebeten wird.

Musik-Anzeigen.

In der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin ist eben erschienen:

Ueber J. B. Logier's neues System des musikalischen Unterrichts; oder wodurch unterscheidet sich das Logier'sche System von dem alten und welchen Nutzen hat die Nachwelt von dem neuen zu erwarten? Von *L. F. J. Girschner.* Mit einer Abbildung und Erklärung des Chiroplasten (Fingerführers) und des Tonleiterbrets. (Preis, broch. 8 Gr.)

Diese kleine Schrift wird dazu beytragen, eine richtige Ansicht vom Logier'schen System zu verschaffen, und ist besonders Eltern hinsichtlich des Unterrichts im Pianofortespiel, den sie ihren Kindern ertheilen lassen wollen, sehr zu empfehlen.

Musikalische Scherze. Veränderungen über ein beliebtes Thema für das Pianoforte von G. Rommel. 1826. (Pr. 12 Gr.)

Das Ganze entspricht vollkommen seinem Titel und diese Variationen gewähren gewiss einen schönen Genuss, wenn sie richtig vorgetragen werden.

Hildburghausen, im Februar 1826.

Kesselringsche Buchhandlung.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen sind.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Hummel, J. N., Les Adieux. Grand Concerto pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 110. 5 Thlr.
— Amusement p. Pf. et Violon. Op. 108. 1 Thlr. 4 Gr.
Hauptmann, M., 3 Sonates pour Pianoforte et Violon. Op. 5. Liv. 1. 2. 3. à 1 Thlr... 3 Thlr.

Becquié, Les Regrets. Fantaisie pour Flûte et Pianoforte. Op. 12 . . . . 16 Gr.
Tulou, Giovinetto cavelier nel Crociato, pour Flûte et Pianoforte. Op. 40 . . . . 12 Gr.
Würfel, W. W., Concerto pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 28 . . . . 3 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte allein.

Hummel, J. N., 6 Bagatelles pour Pianoforte. Op. 107 . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— Rondo de son Concert pour Pianof. Op. 89. arrangé à 4 mains . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Cramer, J. B., Capriccio sur un Rondo de Tarare. 12 Gr.
— Rondo brillant. Op. 72 . . . . 12 Gr.
— Impromptu sur un Air de Meyerbeer . . . . 8 Gr.
Czerny, C., 3 Rondeaux pour Pianof. (Tendresse, Amitié et Confiance.) Op. 117 . . . . 1 Thlr.
— Variations sur un thême original. Op. 113. 16 Gr.
— Valse varié. Op. 114 . . . . 20 Gr.
Kalkbrenner, F., Les Charmes de la Valse. Trois Valses pour Pianoforte . . . . 8 Gr.
— Grand Marche arrangé à 4 mains . . . . 8 Gr.
— Rondo. No. 5 . . . . 12 Gr.
— Rondo. Op. 78 . . . . 12 Gr.
— Le Tribut à la mode, Air favori de Rossini, arrangé pour Pianoforte. Op. 73 . . . . 12 Gr.
— Ricordanze. Fantaisie. Op. 76 . . . . 14 Gr.
— Melange sur diff. motifs de Crociato. Op. 77. 12 Gr.
Moscheles, J., Impromptu martial sur une marche de Tarare . . . . 12 Gr.
Payer, J., Variations sur un Choeur de Crociato 12 Gr.
Pleyel, C., Melange sur des Airs de Crociato . . 14 Gr.
Potpourri pour Pianoforte. No. 6. sur des thêmes de Mozart, Spontini etc. . . . . 20 Gr.
Romberg, A., Ouverture de Ruines de Paluzzi arrangé à 4 mains . . . . 12 Gr.
Spohr, F., 2e Sonate à 4 mains, arrangé d'une Quatuor de L. Spohr . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— L., Ouverture zur Oper: der Berggeist . . . 10 Gr.
— Dieselbe für 4 Hände . . . . 16 Gr.

Für Saiten-Instrumente.

Romberg, Bernh., 3 Sonates faciles pour Violoncelle et Basse. Op. 43 . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Pieçe pour les Amateurs sur des Airs Suedois pour Violoncelle avec deux Violons, Viola et Violoncelle. Op. 42 . . . . 1 Thlr.
Maurer, L., Rondo militaire pour Violon avec Orchestre. Op. 56 . . . . 2 Thlr.
— Air varié pour Violon avec Violon, Viola et Violoncelle. Op. 40 . . . . 12 Gr.
Dotzauer, 3 Sonates pour Violoncelle avec un second Violoncelle. Op. 91 . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Schall, C., Scalen für 2 Violinen, zum Gebrauch für Lehrer und Schüler . . . . 3 Thlr.

Spohr, L., Quatuor brillant pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 68 . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 67. 2 Thlr.

Für Blas-Instrumente.

Beethoven, L. v., gr. Septetto. Op. 20. arrangé en Harmonie pour Flûte, petite Clarinette, 2 Clarin., 2 Cors, 2 Bassons, Tromp. Serpent et Tromp. p. B. Crusell part. 1. 2. 3 Thlr. 16 Gr.
Meyer, C. H., Musique militaire pour Clarin. en Es, 2 Clarin. en B, Flûte, 2 Bassons et Serpent, 2 Cors, 2 Tromp., 3 Trombones, Tambour grand et petit . . . . 2 Thlr. 16 Gr.
— Tänze für Orchester. 23e Samml. . . 1 Thlr. 4 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Liv. 8ieme . . . . 2 Thlr. 20 Gr.
— Tänze für Orchester. 8e Samml. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Für Gesang.

Spohr, L., Der Berggeist. Romantische Oper im Klavierauszuge . . . . 6 Thlr. 12 Gr.

Neue Musikalien, im Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Leipziger Tänze für das Pianoforte. No. 22. enthaltend: Posthornwalzer, aus dem Concert am Hofe, Galoppe No. 2. von Czerny . . . . 3 Gr.
Kuleukamp, gr. Polonoise p. Pianof. Oeuv. 21. 10 Gr.
Potpourri nach beliebten Thema's, aus dem Berggeist von L. Spohr, für das Pianoforte . . . 16 Gr.
Meyerbeer, Ouverture aus den Kreuzfahrern für das Pianoforte . . . . 8 Gr.
Seyfried, Ouverture aus Waise und Mörder, für das Pianoforte . . . . 12 Gr.
Moscheles, Ouverture aus den Portraits, für das Pianoforte . . . . 8 Gr.
— Rondo alla Polacca, arrangé à 4 mains, par Mockwitz, tiré de l'Oeuv. 56 . . . . 1 Thlr.
Marschner, Tänze für die elegante Welt, für das Pianoforte. Oeuv. 34 . . . . 10 Gr.
— 6 Wanderlieder von Marsano, mit Begleitung des Pianoforte. Oeuv. 35 . . . . 18 Gr.
Violinschule, praktische, oder Sammlung leichter Arien, Romanzen, Märsche etc. für eine Violine. Heft 1. 2. (die erste Position enthaltend) à 10 Gr. zusammen 20 Gr.
Müller, Iwan, Anweisung zu der neuen Clarinette und der Clarinette-Alto, nebst Bemerkungen für Instrumentenmacher. Oeuv. 24. 3 Thlr. 16 Gr. (Ausserdem sind 7 praktische Werke von Iwan Müller in der letzten Ostermesse bey mir erschienen.)
Weinlig, 30 kurze Singübungen für die Altstimme, mit Begleitung des Pianoforte . . . . 1 Thlr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juny. №. 23. 1826.

Peter von Winter.

(Beschluss des Nekrologs in No. 22. d. Z.)

Italien wurde nun das Ziel seiner Wünsche, wohin er auch, nachdem er das Nöthige, um in der Kapelle selbstständig zu werden, vorgearbeitet, das Göthe'sche Intermezzo: *Jery und Bätely* für die Privatbühne des Grafen von Seefeld in Musik gesetzt und seine grosse italienische Cantate *Timoteo* in dem grossen Concerte gegeben hatte, wirklich im Jahr 1791 abreiste, und zuerst in Neapel die Oper *Antigone*, dann in Venedig die *Fratelli rivali*, *il Sacrificio di Creta* zur Bearbeitung erhielt. Nach seiner Zurückkunft liess er sich von Münchner Dichtern die Molieresche *Psyche* und Shakespeare's *Sturm* zu Operntexten umgestalten. Sie kamen auf die Bühne, erstere, welche zu viele Balletts fodert und zu sehr für die glänzende Gesangweise einer Madame Perier berechnet war, mit nur geringem Erfolge; bey der zweyten hatten sich so viele sonderbare Umstände vereinigt, dass sie schon das erste Mal auf eine ganz entschiedene Weise durchfiel, und sich von dieser Niederlage nicht mehr erholen konnte. W. nahete sich nun seiner Glanzepoche, in welcher sein Ruf sich über Ströme und Meere verbreitete. Er war mit Baron Braun, (damaligem Unternehmer oder Pächter der kaiserlichen Bühnen, in Verträge getreten, denen zufolge er auf einige Zeit (1794—1796) nach Wien ging, um in verschiedenen Arbeiten gebraucht zu werden — es war das dritte Mal — und neben anderm weniger Bedeutenden den zweyten Akt zu den *Pyramiden* — der erste war von Gallus, einem wenig bekannten, aber doch vorzüglichen Tonsetzer — das *Labyrinth*, als zweyten Theil der *Zauberflöte*, schrieb, und im Verein mit dem Dichter Huber das *Opferfest* schuf, welches noch lange eine Zierde der deutschen Bühne bleiben wird. Prag lag so nahe, eine Einladung dahin kam gelegen; sie hatte zur Folge den *Trionfo del bel Sesso*, oder *Ogus*.

Indess hatten sich in München die Künste mit neuem Leben gestärkt. Eine grossmüthige Fürstin nahm die Tonkunst in besonderen Schutz. Man brachte grosse deutsche Opern auf die Bühne, worunter Winter's *Maria von Montalban* (1800), mit Poesie von Reger, glänzend hervorstach. Die Guineen winkten ihm, nach London zu kommen. Drey grosse Opern: *Calypso*, *Proserpina* und *Zaira*, von den Sängerinnen Billington und Grassini dargestellt, und ein grosses Ballet beschäftigten ihn während seines Aufenthaltes in London (1803—1805); auch erschienen dort mehre Canzoni und Canzonette von seiner Arbeit. Aber noch glaubte er, wenig geleistet zu haben, so lange er nicht auch die weltberühmte Declamations- und Tanzbühne in Paris — damals Académie nationale genannt — wie Piccini und Sacchini mit einem seiner Producte bereichert hätte. Er siegte über die besonderen Schwierigkeiten, die sich ihm entgegen stellten, und erhielt (1805) das Poem *Tamerlan*, um es in Musik zu setzen. Man schätzte an dieser Oper besonders seine Weise, die Worte des Gedichtes, ohne Rücksicht auf die gebrauchte Versgattung, rein prosaisch, wie es die festgesetzte theatralische Declamation fodert, zu behandeln, worüber die Dichter, welche ausser Italien selten in die Musik eingeweiht sind, ihr Befremden äusserten, wogegen Kenner und Tieferblickende sein feines Gefühl anerkannten. *Der Frauenbund*, ein dramatisches Gedicht von Babo (1806), konnte von der gefälligen Musik unsers Componisten nicht gehalten werden. Eine von dem Frauengeschlechte nicht gebilligte Scene hatte einen störenden Eindruck gemacht, und der Dichter nahm nach der zweyten Vorstellung das Ganze zurück. Mit Colmal, einem Operngedichte von Collin, dessen Composition ihm von Ihrer Majestät der Kaiserin Theresia zu Wien übertragen wurde, zögerte er, aller Mahnungen ungeachtet, so lange, bis der Tod ihm (1807)

diese grosse Gönnerin, und mit ihr die Belohnung entriss. Er vollendete jedoch das Angefangene, und überliess es, wahrscheinlich ohne Belohnung, der Münchner Bühne, wo es (im Sept. 1809) nur zweymal aufgeführt wurde. Noch ward ihm die seltene Ehre, durch einen Ruf nach Paris, in *Castor und Pollux* mit dem verewigten Rameau in Wettkampf zu treten (1807).

In dem öffentlichen Concerte wurde in jener Zeit die von ihm componirte grosse Cantate *die Tageszeiten*, von Zabuesnig, einem kunstliebenden Patrizier und wohlhabenden Dichter aus Augsburg, (1811 December), und bey Gelegenheit eines Siegesfestes (1814) eine grosse Schlachtsymphonie gegeben, in welcher sich der ehemalige Orchesterschreiber mit neuer und Simsonischer Kraft erhob, indem er, nicht zufrieden mit allen seit Jubals Zeiten erfundenen Blas- und Saiteninstrumenten, hölzerne Klappermaschinen verfertigen und im Orchester anbringen liess, um, wenig bekümmert um den Chor, das Pelotonfeuer in recht fühlbarer Tonmalerey auszudrücken.

Es schien nun, als wolle er mit dem Theater- und Concertwesen nichts mehr zu schaffen haben, als er ganz unerwartet (1816) mit der von ihm gebildeten Sängerin, der jetzigen Mad. Vespermann, dem Norden von Deutschland zureiste, Concerte veranstaltete und von da sich nach Mailand begab, wo er, obschon in den Jahren weit fortgerückt, seinen Mahomet mit jugendlichem Feuer belebte (im Carneval 18$\frac{16}{17}$). In dem folgenden Carneval (18$\frac{17}{18}$) brachte er ebendaselbst *die beyden Wladimire* auf die Bühne, und ging von da mit ihnen und seiner Schülerin nach Genua. Sein Schwanengesang war *der Sänger und der Schneider*, 1820 den 2. July das erste Mal aufgeführt. Damit nahm er von der Bühne auf immer Abschied, doch nicht von der Kapelle, für welche er nur kurze Zeit vor seinem Tode zu wirken aufhörte *).

Sollten wir ein Urtheil im Allgemeinen über seine theatralischen Arbeiten aussprechen so würden wir sagen: Trefflich verstand er es, sich in der italienischen Oper nach der Individualität des Sängers zu richten, dessen Eigenthümlichkeiten schimmernd herauszuheben und damit sich selbst den guten Erfolg seiner Arbeit zu sichern. Kaum wird man dabey in irgend einem dieser Werke, für welche Sprache es auch geschrieben war, ein paar Worte auffinden können, die nicht ganz grammatisch und rhetorisch richtig gegeben, oder, wie er es nannte, richtig declamirt wären. Die Pracht seiner Chöre, eine immer reiche Instrumentation, die, weit entfernt den Gesang zu decken, ihn nur um so mehr heraushob, eine damals noch wenig gekannte Behandlung der Blechinstrumente, Kunst in der Anlage, in der Abstufung in der Tonbildung, und so viel anderes, was der erfahrne Künstler allein hervorbringen kann, findet man durchaus erfüllt. Das Ideal einer ächten italienischen Arie, dem Nichterfahrnen auf dem Papiere so unbedeutend erscheinend, in ihrer Ausführung auf der Bühne so mächtig wirkend, hat er jedoch nicht erreicht, ihren grossen Rhythmus in seiner Einfachheit nicht erfasst. Seine besten Arien sind eigentlich in ihrem Wesen nur bis zum höhern Pathos gesteigerte Liedergesänge. Bey seiner innigen Vertrautheit mit musikalischer Dramaturgie war er doch selbst nicht

*) Die grösseren wichtigeren Arbeiten, womit Hr. von Winter seinen Ruf begründete, sind hiermit angegeben; doch ist von seinen theatralischen Productionen noch Manches weniger Bedeutende übrig, welches hiemit nachgeholt wird, mit der Bemerkung, dass wohl einiges Irrige, besonders in der Chronologie, mit unterlaufen könne, welches der Verfasser dieses Aufsatzes theils wegen der so häufig irrigen Angaben in den Wörterbüchern, theils wegen der Entfernung, in welcher er während den letzteren 10—12 Jahren von dem nun hingeschiedenen Meister lebte, nicht gänzlich berichtigen konnte. Es stehe also hier zuerst: *Der Reisende*, eigentlich *Bettelstudent* genannt, der, so wie ein kurzes Drama, *das Hirtenmädchen*, in seine erste Künstlerperiode — nach *Helena und Paris* — fällt, und noch jetzt bey einem 40jährigen Alter in München immer mit Wohlgefallen aufgenommen wird. Sodann: *Die Blinden* (von Holbein) 1810, in Wien und Leipzig gegeben, aber in München eben so wenig gekannt, als *die Pantoffeln*, welche der Hamburger Bühne angehören. Während seines Aufenthaltes in Venedig, wohin er, wie es scheint, kurz nach einander zwey Male sich begaben hatte, schrieb er neben den schon erwähnten Opern einen *Catone in Utica* und eine *Elisa* oder *Belisa* (1794), wovon in München nie etwas öffentlich erschienen ist — und in Wien noch: *I due vedovi*, eben so ungekannt. Hr. von Lipowsky, der vieljährige Hausfreund des Hrn. von Winter, führt in seinem bayerischen Musik-Lexicon eine *Belisa*, *Gräfinn von Hildburg*, unter seinen Wiener Arbeiten an; ob sie mit der italienischen *Belisa* oder mit der in Leipzig aufgeführten *Elisa* eine und dieselbe Oper sey, kann hier nicht angegeben werden; vielleicht wäre eine nähere Untersuchung auch überflüssig, da diese *Elisa*, wenig Aufsehen gemacht hat. *Etelinda*, während der primavera 1818 in Mailand gegeben, gehörte auch bald unter die Zahl der vergessenen Opern.

dramatisch. Ihn belebte nicht jenes Feuer, jener geniale Ungestüm, der, wie z. B. bey Jomelli, von Zeit zu Zeit in lodernde Flammen aufschlägt, und schon mit einigen Tacten des Recitatives das Gemüth des Zuhörers ergreift; nicht die Laune eines Paesiello. Immer erscheint er geschmückt, geordnet, mehr im classischen Costüm eines französischen Tragikers, als auf dem Cothurn eines brittischen Tragöden. Gefallen, angenehm unterhalten hat er uns immer; gerührt, erschüttert — nie.

Von seinen Kirchencompositionen verwahrt die Königl. Kapelle in München: a) Dreyundzwanzig vollständige *Messen*, darunter eine für zwey Chöre, als Seitenstück zu einem zweychörigen *Te Deum* von Paesiello, welches, wenn wir nicht irren, Winter selbst aus Italien nach München gebracht und in einem grossen Saale der churfürstl. Residenz in Gegenwart des Hofes aufgeführt hat. In einem stattlichen von seiner Hand unterzeichneten Schreiben berichtete der Münchner Meister seinem Collegen in Neapel die günstige Aufnahme des *Te Deum* und den glänzenden Erfolg seiner *Doppelmesse*. b) Zwey *Pastoralmessen*, eine *Contrapunctmesse*, zwey *Seelenmessen* (*Requiem*). Dazu kommen noch als einzelne für sich bestehende Compositionen, um nach Erforderniss des längern oder kürzern Kirchendienstes in die grösseren Messen eingelegt zu werden: 20 *Gloria*, 17 *Credo*, 17 *Sanctus* und *Agnus Dei*. Ferner sind von seiner Arbeit noch vorhanden: 22 *Offertorien* und *Motetten*, 24 *Gradualien*, 9 *Vesperpsalmen*, ein *Magnificat*, 15 *Hymni per annum*, 2 *Regina coeli*, ein *Ave Maria*, ein *Alma Redemptoris*, 2 *Veni Sancte spiritus*, 7 *Tantum ergo*, 3 *Te Deum laudamus*, 5 *Stabat mater*, Eine *Litanei*, 5 *Responsoria*. Die unter diesem Namen während der Charwoche vorkommenden Musiken sind wohl Jedem bekannt. Aehnliche Feyerlichkeiten begeht die katholische Kirche auch an den Vorabenden des Weihnachtsfestes und des Aller-Seelentages (5 Nov). An den für die Charwoche in der Münchner Kapelle eingeführten Compositionen von Orlando, Bernabei und anderen Meistern, änderte Winter nichts, er liess alles bestehen, wie er es fand; doch die Kirchentexte für die beyden anderen erwähnten Vorabende setzte er durchaus neu in Musik, mit Begleitung vieler Instrumente, aber im ruhigen, dem Sinne der Worte und dem Ernste der Feyer angemessenen Style, wobey viel Treffliches und Selbstgedachtes vorkömmt. Sie wurden aber nur das eine und andere Mal gehört.

Die für die evangelische Hofkapelle geschriebenen Werke sind: a) Cantaten: *Die Auferstehung*, eine Pfingst-, eine Friedens-Cantate; *Die Propheten*, eine andere grosse Cantate, noch eine Cantate mit Choral, eine Cantate für den Charfreytag: „Das Licht der Sonne ist hinab." b) Das Oratorium: *Der sterbende Jesus* und ein anderes kürzeres: „Bereite dich, o Christ." c) Drey andere ihm aufgetragene Compositionen über Texte, deren Anfangsworte folgen: „Herr Gott! Dich loben wir" — „Allmächtiger wir preisen Dich" — „Gott, Du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen." d) Ein deutsches *Stabat mater*. e) 24 Choräle.

Man hat öfters unserm Meister Originalität absprechen und ihn nur als einen bloss nachahmenden Künstler anerkennen wollen. Wie unbestimmt ist nicht diess Urtheil! Besteht nämlich Originalität, eigne Erfindung, nicht in dem Aufsprühen einiger imponirenden seltsamen Gedanken, welche, wenn irgend eine Kunst oder Wissenschaft schon zu hoher Ausbildung gelangt ist, wenig mehr in Betracht kommen; besteht sie in der sinnreichen Auffassung, folgerechten Durchführung und lebhaften Darstellung einer Idee, in der Bildung eines neuen dazu geeigneten Styles, so wird, was man vielleicht beym ersten Andeuten nicht meynen möchte, nach näherer Untersuchung ein Unbefangener Winter's Kirchencompositionen einen hohen Grad von Originalität nicht absprechen können.

Man ist, was die Eigenschaften eines ächten Kirchenstyles betrift, noch heut zu Tage von den seltsamsten Meynungen befangen, indem Einige in demselben alle harmonischen Künsteleyen und contrapunctische Subtilitäten für erlaubt, ja für wesentlich halten; andere aber — und diese bilden wohl die Mehrzahl — nur das, was die Altvorderen der Kunst, jene mehr als zweyhundertjährigen in ihren harmonischen Versuchen noch fortlebenden Greise aus Flandern und Italien, hervorgebracht, allein als gut und der ächten Feyer des Gottesdienstes angemessen erklären. Allein, warum malte denn Mengs nicht mehr wie van Eyk, versificirte Tasso nicht mehr wie Dante? Etwa, weil Kunst und Poesie ausgeartet, oder weil Beyde, so wie jede Aufgabe, welche dem menschlichen Geiste auf seiner irdischen Laufbahn zu lösen gegeben ist, fortgeschritten waren? Soll mit Palestrina und Orlando ein Stillstand eingetreten, die kirchliche Tonkunst allein in Fesseln geschlagen seyn? Allerdings wurde sie durch die Reformation und die Abschaffung des römischen
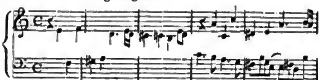
Ritus in ihren Windeln festgehalten, aber nur in den reformirten Gemeinden, nicht in der altkatholischen Kirche Italiens; dort erhielt sie eine sorgfältige Pflege; die Gesetze der Harmonieen wurden mehr erforscht, und in praktische Anwendung gebracht. So gewiss es mehr als Meynung ist, wenn Rousseau behauptet, dass der Choral nur aus verstümmelten griechischen Theaterchören bestehe; so wenig können wir daran zweifeln, dass die neuere Musik aus den Kirchen mittelst des Madrigals in die Theater übergegangen sey. Die Kirchentexte, immer dieselben, diese *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, von unzähligen Componisten Italiens unzähligemal in Musik gesetzt, mussten natürlich schon durch sich allein die Erfindungskraft derselben in die vollste Bewegung setzen, um stets Neues, nicht immer Herkömmliches zu schaffen, und so in das Wunderreich der Harmonie und des Kunstgesanges immer tiefer einzudringen. Eine Choralmelodie, z. B. das *Salve Regina*, das *Te Deum* — trägt sie nicht, auch nachdem Rhythmus und Metrum ihr abgestreift und eine andere Sprache untergelegt ist, gleich dem Schottischen Liede die deutlichen Spuren eines mit einzelner Stimme oder im Einklange vorgetragenen Gesanges an sich, welchen man, ohne seine Tonschreitung und Cadenz zu entstellen, auf keinen Grundbass zurückführen kann? Aber die ächte italienische Arie, nicht wie der neueste Meister sie modelt, ist sie ohne Grundbass denkbar, ist sie nicht die durch den harmonischen Organismus versinnlichte Seele?

Der menschliche Geist wunderte sich über seine Erfindung und ward darüber verlegen. Wie? in der Kirche sollte auch können gesungen werden, wie auf der Bühne? Würde nicht dadurch das Heilige profanirt? Man zog eine Scheidewand: diese und jene Accorde, Wendungen und Uebergänge durften in der Kirche nicht geduldet, alles Gefällige, alles was das Herz ansprechen könnte, nicht angewendet werden. So bildete man nach und nach einen Kirchenstyl, der mystisch, dunkel, ohne Kraft und Salbung, nur das Schwere, das Studirte zum Vorschein brachte: Fugen in Sechszehntheilnoten, Krebscanons, die spitzfündigsten Modulationen, oft dreymal in einem Takte wechselnd, ohne zu bedenken, dass ein hohes Tempelgewölbe mit Freskomalerey, nicht mit flamändischen Kabinetstückchen müsse verziert werden — darauf der sogenannte Wienerstyl mit fürchterlichen Scharmützeln der Violinen und Contrabässe, endlich, um ja hinter der Aesthetik des Jahrhunderts nicht zurückzubleiben, Tonmalereyen: *Benedictus, qui venit in nomine Domini*, mit Dragonermärschen; *Pastoralmessen* mit Kuhreihen; *Dies irae*, mit obligatem funfzig Takte anhaltendem Paukenwirbel — Nicht weiter! Denn, ist wohl ein musikalischer Aberwitz denkbar, der nicht in irgend einer Composition für katholische Kirchen zur Schau gebracht worden wäre? Selbst die Geiselstreiche, welche der göttliche Erlöser duldete, sind in dem Haydn'schen *Stabat mater* mit sinnreicher, aber gewiss nicht das fromme Herz ansprechender Spielerey ausgedrückt. Und zwar hat die Macht der Gewohnheit uns noch nicht zur Besinnung kommen lassen; würden wir sonst die zwey neuesten Messen berühmter Componisten, wahre Meisterstücke des Tonsetzers, welche im Concertsaale Bewunderung gebieten, auch in grossen Tempeln zur Ausführung bringen, wo diese Schönheiten wie Nebel an der Sonne zerstäuben, und selbst der Kenner nur, wenn er die Partitur zugleich nachliest, wissen kann, woran er ist. Den nenne man einen grossen Tonsetzer, der auch in der Wohnung des Herrn zu den Gefühlen des Menschen spricht, und nicht in seiner Eitelkeit nur Aufsehen zu machen strebt! Leicht wäre es dem, dessen Kunstwerke wir hiemit untersuchen, gewesen, bey seiner grossen musikalischen Belesenheit, bey seiner schätzbaren Sammlung von Meisterwerken, etwas, das man kunstreich genannt haben würde, zusammenzusetzen. Aber wenn Haydn in seinem *Herbste* das Fuchsklopfen sehr richtig mit einer Fuge schildert, sollte wohl auch so ein Wesen und Treiben bey einem: Herr! erbarme dich! Lamm Gottes, schenke uns den Frieden! etc. vernünftig angebracht werden können, wie es doch alle Tage geschieht?

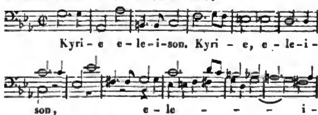
Geleitet von einem richtigen ästhetischen Tongefühle, einem feinen Geschmacke, hat Winter auf Wegen, die ihn zur weitern Ausbildung derselben führten, sich von ähnlichen Verirrungen immer rein erhalten. Man würde unter seinen zahlreichen eben angeführten Compositionen nicht Eine aufweisen können, worin er sich einer lächerlichen Tongrübeley oder abgeschmackter Wortschilderey hingegeben, wo er mit Verrückungen, Umkehrungen und anderen Künsteleyen gespielt hätte. Immer ruhig, immer mit sanftem Ernste, mit Würde, ohne Geräusch, schreitet seine christliche Polyhymnia einher — und zwar, was vor ihm nie oder nur selten geschehen, in hohem Rhythmus von einfachster Grösse, mit symmetrisch geordneten, auf Er-

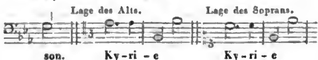
fahrung gegründeten Takteinschnitten, so dass auch in der geräumigsten Tempelhalle die Tonausführung immer klar und verständlich die Versammlung anspricht — erregt und unterhält fromme Gefühle, und lenkt nie des Zuhörers Sinn zu dem Meister ab. Die Hauptempfindung, welche durch den Character des Textes, nicht durch einzelne Worte desselben ausgesprochen wird, wird in dem das Ganze umfassenden Tongedicht aufgefasst, rhetorisch geordnet und durchgeführt: ein harmonischer rührender Gesang bey *Kyrie*, Pracht der Instrumente und des Chores im *Gloria* und *Pleni*, ein- und mehrstimmige in das Ganze verwebte Solo's, oder Cantabile bey *Et incarnatus* und *Qui tollis*, fugirte Sätze am Ende des *Gloria* und *Sanctus*, womit als mit einem erhabenen kirchlichen Stretto der Gottesdienst gewöhnlich schliesst, und nur noch der stillen Bitte um Friede Raum gelassen wird — bilden zusammen ein Tongemälde, welches Herrlichkeit und Würde über die heilige Feyer verbreitet. Zudem sind Winter's Messen von angemessener, berechneter Länge, welche mit den Gebeten und Opfer am Altare nie eine Stunde überschreitet, und können bey ihrer nur scheinbaren Grösse von jedem nur einigermaassen gebildeten Musikverein ohne Schwierigkeit ausgeführt werden.

Man gönne uns hier zur Erläuterung des bisher Gesagten eine kurze Erwähnung des in sehr kurzer Zeit componirten, bey den in der hiesigen Frauenkirche veranstalteten feyerlichen Exequien für Kaiser Joseph II. 1790 am 19. März von der churfürstl. Kapelle aufgeführten *Requiem's*. Hier trifft man auf kein Hinabstürzen in das Reich der Finsterniss, hört keine Gerichtsposaune schallen, vernimmt kein Verdammungsurtheil der Sünder. Der nach einer in Cminor Trauer verkündenden Instrumentalvorbereitung von 12 Takten mit C maior eintretende Chor auf *Requiem aeternam* und *lux perpetua* überrascht mit sanfter Empfindung und tröstender Hoffnung, und erinnert an den mehre Jahre später auf gleiche Weise von Haydn bey: „Es werde Licht!" gebrauchten Tonartwechsel; das rührende Gebet bey dem Offertorium: *Domine Deus, libera animas*, in As, so viele andere richtig gedachte, im Chore gleichsam recitativisch vorgetragene Sätze bey *Dies irae*, welche dem Zuhörer sein kommendes Gericht in ernster Tonsprache zu Gemüth führen, nicht auf kindische Weise vormalen; das sprechende Solo voll Pathos: *Quid sum miser tunc dicturus*, mit dem bald folgenden abwechselnd im Chor und Quartettgesange vorgetragenen *Salva nos*, so viele andere originelle Züge, treffende Tonausdrücke, werden vielleicht erst von der Zukunft nach Verdienst gewürdigt werden. Und nun ein Wort noch von der Fuge des *Kyrie*, die W., ein noch neuer Kapellmeister, nicht umgehen konnte. Ihr Thema gehört, wie diess auch bey anderen Meistern der Fall ist, dem grossen Händel an, welcher die brauchbaren Stoffe dieses Kunstzweiges so verarbeitet hat, dass man sich hierüber nur bey ihm Raths erholen kann. Man sehe die fünfte seiner Orgelfugen:



Wie sollte so etwas können von Sängern angestimmt werden? Aber man sehe!





Wie richtig ist hier Vortrag und Antwort in den natürlichen Umfang einer jeden der vier Gesangstimmen gebracht? In einfacher, grosser harmonischer Fortschreitung, ohne übrigens einen Takt oder eine Wendung seinem Muster weiter abzuborgen, wird das Tonstück mit Begleitung der Violine und Blasinstrumente blos im Einklange der Singenden, ohne ein verzierendes, spielendes Nebenthema, in weitliegenden immer klaren Harmonieen 90 Takte hindurch an's Ende geführt. Gewiss! es hat unserm Tonsetzer nur eine tiefere harmonische Kraft, eine genauere Bekanntschaft mit der lateinischen Sprache, um in ihrer Behandlung sich freyer bewegen zu können, gefehlt, und man könnte ihn als vollendetes Vorbild eines ästhetischen Tonsetzers der katholischen Kirche für jene Jahresfeyer, welche Saiten- und Blasinstrumente erlaubt, aufstellen, wenn anders einst ein dem Herzen und der stillen Fassung mehr entsprechender, mit dem Heiligen des Cultus

mehr vereinter Tonsatz lebhafter gefühlt und erkannt wird. Das Vortreffliche, was in dieser Art als für sich bestehendes Kunstwerk schon da gewesen, oder noch kommen könnte, ist dadurch keinesweges verloren. Der Concertsaal nimmt es auf, und Oratorien, Cantaten und Symphonieen bieten der bloss intellectuellen Tonkunst einen nie zu erschöpfenden Stoff für ihre Schöpfungen dar.

Nachrichten.

(Beschluss des Berichtes aus Mailand in No. 20.)

Palermo. Hier gab man während des verwichenen Karnevals (in der Fastenzeit waren die Theater aus derselben Ursache wie in Neapel geschlossen) ungefähr drey Rossini'sche Opern, Mercadante's *Elisa e Claudio*, und Donizetti's ältere Oper *Zoraide di Granada*, vom Meister selbst umgearbeitet; alles mit Beyfall. Die Ferron, der das sicilianische Klima nicht zusagte, ging nach Neapel. Paganini scheint sich noch immer hier aufzuhalten. Wie Ref. hört, wurden seine Concerte, von denen die Palermitaner überhaupt keine grossen Liebhaber sind, wenig besucht.

Neapel. Teatro S. Carlo. Die am 29. December gegebene neue Mercadante'sche Oper, *Ipermestra*, fand wenig Beyfall. Die Neapolitaner Zeitung spricht von „brillanti motivi" in der Arie des Lablache, lobt zwey Duetten zwischen ihm und der Tosi und zwischen dieser und David. Die Aufführung einer zweyten neuen Oper, *Bianca e Fernando*, von einem Schüler des Königl. Musikcollegiums, Namens Bellini, unterblieb wegen einer dem Lablache zugestossenen Krankheit. Eine andere neue Oper, *Tazia*, von einem gewissen Balducci, machte völligen fiasco (ob auf S. Carlo oder dem Teatro Fondo, ist Ref. unbekannt). Pacini's *Ultimo giorno di Pompeja* machte fortwährend furore. Ref. selbst las einen Brief des Barbaja, worin dieser unter andern sagt: keine Oper habe ihm während seiner langen Theatercarriere so die Kasse gefüllt als diese; in fünf Tagen seyen mehr als 5000 Ducati eingegangen. Noch gab man Rossini's *Elisabetta*, worin sich die Tosi vielen Beyfall erwarb. *Teatro nuovo.* Die neue Oper: *Il Langravio di Turingia*, von Hrn. Dionisio Gagliardi, gefiel, in ihr die Prima donna Serafina Rubini, auf welche sogar Gedichte gemacht wurden! Des Jubiläum's wegen wurden hier die Theater während der Fastenzeit geschlossen. Man sagt, die Catalani habe hier gleich nach ihrer Ankunft aus Rom ein Concert mit Beyfall gegeben, und ihr Gatte, Hr. Valabregue, sey gesonnen, die hiesigen königl. Theater, deren General-Inspector dermalen der berühmte Flötist Drouet ist, zu pachten. Die für die eben genannten Theater engagirte Sängerin Lalande war bereits den 10. März hier angekommen.

Rom. Teatro Tordinona. Hauptsänger: Carlotta Cavalli, P. D., Rosa Mariani (Altistin in Männerrollen), Antonio Orlandini, T., Girolamo Cavalli, Luciano Mariani, Filippo Ferrari, B. Man gab Rossini's *Semiramide* und (salvo errore) Nicolini's *Annibale in Bitinia*. — *Teatro Valle.* Virginia Blasis, P. D., Antonio Piacenti, T., Giuseppe Fioravanti, B. cant., Nicola Degrecis, B. com. Die gegebenen Opern waren: *La Pastorella feudataria* von Vaccaj und die *Sposa fedele* von Pacini. Beyde sollen verunglückt seyn, die Mariani, Blasis und Hr. Degrecis jedoch gefallen haben. Auch hier gab die Catalani mit vielem Beyfall Concerte. Ihre Landsleute machten die Bemerkung, dass sie in Mondolfo, einem Flecken (terra) in der Provinz Urbino und Pesaro, geboren sey; in derselben Provinz, wo jetzt Rossini, Crescentini, die Pallerini (letztere als Mimikerin in Viganò's Balletten berühmt) wohnen, und die auch das Vaterland eines Bramante, Raffaele, Baroccio, Timoteo, Zuccari, Simon, Lazzarini und Perticari ist.

Bologna. Teatro della Comune. Hauptsänger: Fanny Ayton, P. D., Ruggiero Ferranti, T. (sang zum ersten Mal), Michele Cavara, Francesco Lombardi, B. Gegebene Opern: *Clotilde* von Coccia, *Le Gelosie villane* von Trento. Die Ayton gefiel am meisten; Ferranti giebt Hoffnung. Folgender Auszug aus einem ältern Artikel der hiesigen Zeitschrift: *Il Caffè di Petronio*, vom 15. July 1825, verdient als Muster von bescheidener Weisheit eine Erwähnung. „In der Kirche S. Maria della Vita wurde am 13. d. M. eine andere Seelenmesse für den P. Mattei gehalten. Das Invitatorium und die Psalmen waren vom verstorbenen Meister Dal Pini, die erste und zweyte Lection vom Meister Gajani, die dritte Lection, die Messe und Exequien, die besondern Beyfall fanden, von dem sehr braven (valentissimo) Meister Tommaso Marchesi. Allgemeine Bewunderung erregte eine Fuga reale zu Ende des Kyrie und das ganze Dies irae, durch Ausdruck, Adel der Melodie, Klarheit der Harmonie und Stärke des Contrapuncts, durch welche sich die klassischen Meister der Bologneser Schule auszeichnen. Wir

wundern uns daher, dass man zuweilen über den Verlust der alten Musik klagt, und bey Aufführung eines guten fugirten Stückes so viel Lärmens macht, als wäre es ein Wunder. Neben der Bravour ihrer Maestri filarmonici bewahrt die Stadt Bologna ohne Zweifel unangetastet den Ruhm ihrer Musikschule, und wird sie der Nachwelt überliefern. Denn (ohne in gehässige Vergleiche einzugehen) sie hat fähige (capaci), wackere (valorosi) und sehr vortreffliche (eccellentissimi) Mitglieder, z. B. die Meister Palmerini (a), Marchesi (b), Pilotti (c), Tadolini (d) und Bortolotti (e), welche den Liebhabern die besten Compositionen im freyen Style anbieten können; diese würdigen Nachfolger Martini's und Mattei's componiren nicht nur die so sehr berühmten und beneideten Fugen in Bologneser Manier (alla Bolognese), sondern sind auch im Stande, den berühmten italienischen Meistern, keinen ausgenommen, darin Unterricht zu geben. So kühn dieses Urtheil scheint, so stützen wir uns doch auf das Bewusstseyn, dass diese Musikgattung den ausländischen Componisten schlechterdings unbekannt ist."

Ferrara. Hr. Basilio Basily, Tenorist und Sohn des bekannten Kapellmeisters dieses Namens zu Loreto, betrat hier zum ersten Mal die Scene in Pacini's *Sposa fedele.* Man lobt an ihm eine sehr gute Schule und Geläufigkeit der Stimme; er soll aber Unpässlichkeit halber bald durch Hrn. Sirletti ersetzt worden seyn.

Fermo. Eine gewisse Clementina Fanti aus Bologna, Schülerin des dasigen Liceo musicale, die in Rossini's *Turco in Italia,* ebenfalls zum ersten Mal, öffentlich sang, gefiel, nachdem sie ihre Furcht abgelegt hatte.

Prato. Der noch sehr junge Buffo Valerio Morelli betrat zum ersten Mal das Theater in Coccia's *Clotilde* und Rossini's *Inganno felice.* Nach öffentlichen Blättern soll er viel versprechen und starken Beyfall gefunden haben.

Pisa. Dieselben Blätter sagen, die neue Oper, *Enrico IV. al passo della Marna,* von Hrn. Giuseppe Magagnini, Accad. filarmonico zu Bologna, habe hier sehr gute Aufnahme gefunden.

Piacenza. Die Fischer gefiel sehr im *Tancredi,* der zur zweyten Oper gegeben wurde. Schon bestürmen sie die Theatersensale und wollen sie nach Florenz, Bologna, Parma, Barcelona, Lissabon und in anderen Städten engagiren. Jetzt ist sie in Mailand.

Genua. Mayerbeer's *Crociato* hat auch hier als zweyte Oper ungemein gefallen und wird dieses Frühjahr abermals mit den Sängern Bassi, Crivelli, Melas (S. Mailand) gegeben werden. Das Theater war stets zum Erdrücken voll.

Turin. Teatro regio. Wegen Unpässlichkeit der Lalande lernte die Annetta Cardani (altra Primadonna) in zwey Tagen die Rolle der Desdemona ein, und fand darin Beyfall. In der nachher gegebenen neuen Oper *Bianca di Messina* von Hrn. Vaccaj, gefielen nach der *Gazzetta Piemontese* das Duett, die beyden Arien des Tenors und der Primadonna im ersten Act, und ein Duett und Quintett im zweyten Acte. Die Lalande und Hr. Mari werden sehr gelobt. — *Teatro Sutera.* Hauptsänger: Maddalena Zucchi Giorgi, P. D., Giuseppe Crespi, T., Gius. Corbetta, B. com., Raffaele Carcano, B. cant. Die *Italiana in Algeri* gefiel, so auch die nachher gegebene neue Oper *L'Acquisto per raggiro* von Hrn. Carlo Salvioni, welcher an den ersten drey Abenden auf die Scene gerufen wurde. Hr. Salvioni ist ein Mailänder, war anfangs Chorist auf der Scala, nebenbey Musikcopist, sodann Chordirector auf demselben Theater. Er giebt sich für einen Schüler Winter's aus; soviel ist gewiss, dass er dessen Copist war, als W. seine Opern hier componirte.

Venedig. Nach der verunglückten Mercadante'schen Oper *Erode* (nicht *La Marianna,* wie sie vielleicht ursprünglich hiess), gab man aus Noth Rossini's *Otello;* darauf die neue Oper *Paria,* von Carafa, der es aber gar zu arg ging, indem sie kaum eine einzige Vorstellung erlebte. Man schützt unpässliche Sänger, schlechte Vertheilung der Rollen und Kabalen vor; die meisten behaupten hingegen, Carafa sey längst beseitigt. Schon sagte man dasselbe von Mercadante, allein seine *Donna Caritea* (so hiess die dritte gegebene jetzt neue Oper) machte einen furore, der den der *Semiramide* und des *Crociato* weit übertraf. Hiesige in Mailand angekommene Briefe, deren Wahrheit man freylich dahin gestellt seyn lassen muss, sprechen von nichts weniger als zwölf klassischen Stücken, welche die in einem eigenen Style geschriebene *Donna Caritea* aufzuweisen habe; zum Glücke weiss man aber, in welchem Sinne die meisten Italiener oft die Ausdrücke: capo d'opera, musica classica, sublime etc. gebrauchen. Die Mombelli hat sich in dieser Oper besonders ausgezeichnet.

(a) Unbekannt. (b) Theatersensal. (c) Verfasser einer Oper. (d) Idem. War Cembalist in Paris. (e) Contrabassspieler im Bologneser Theater, dermalen sogenannter Principe der hiesigen philharm. Gesellschaft.
Anmerk. des Corresp.

Frühlingsopern.

Mailand. Der bekannte Neapolitaner Impresario Barbaja und einige Mailänder Particuliers haben mit Anfange dieser Stagione die Pachtung unserer beyden Hoftheater übernommen, nachdem sie der Engländer Glossop, dem Fortuna während seiner Impresa unhold gewesen war, freywillig und mit grossem Verluste niedergelegt hatte. Die Zeit wird lehren, ob das Publikum bey diesem Wechsel gewinnt. David abgerechnet, enthielt die Ankündigung für dieses Frühjahr ein eben nicht sehr glänzendes Sängerpersonal, und unter der Zahl der zu gebenden Opern bloss eine neue. Die Sänger sind folgende: Stefania Favelli, Luigia Boccabadati, Primedonne; Carolina Franchini, altra Primadonna; Giovanni David, Gio. Batt. Verger, Primi Tenori; Antonio Ambrogi, Vincenzo Santini (aus München angekommen), Luigi Biondini, Carlo Moncada, Primi Bassi cantanti; Maria Sacchi, Teresa Ruggieri, Seconde donne. Am zweyten Ostertage ging Pacini's neue Oper *La Gelosia corretta* (in welcher die Favelle, Franchini und die Herren David, Ambrogi und Moncada sangen) nebst dem neuen Ballet *Dircea* von Henry in die Scene. Oper, Sänger und Ballet machten mehr oder weniger fiasco. David, der Stern der ersten Grösse (wenigstens unter diesen Sängern), und der wahre Antipode von Crivelli, gefällt nun einmal in Mailand, so wie er jetzt singt, sehr wenig oder gar nicht. Weder im Recitativo obligato noch in den beyden Tempo's der darauf folgenden Cavatina des ersten Acts, in denen er unmässige Verzierungen und öfters die leidige Falsetstimme hören liess (sein natürlicher Stimmenumfang ist g bis zweygestrichen g), rührte sich eine Hand. In der grossen Arie des zweyten Acts suchte er sich zwar in beyden zu mässigen, erhielt aber doch nur geringen Beyfall, meist von anwesenden Deutschen und von der sechsten Gallerie*). Pacini, der zu den besseren Rossini'schen Aposteln gehört und nicht ohne Phantasie ist, hat in jener seiner neuen Oper, zwey nicht üble Duetten und den gänzlichen Mangel der gewöhnlichen Crescendo's abgerechnet, nichts besonderes geliefert, und statt der Ouverture nur eine kurze Einleitung (der heutigen Sitte gemäss) vorausgeschickt. Zu Ende der Oper wurde von Freunden geklatscht, von anderen gezischt, worauf der Maestro und die Sänger sogleich und zugleich auf der Scene erschienen. Vom Ballett ist nichts als die prächtigen Decorationen unseres einzigen und unerschöpflichen Sanguirico anzuführen. In den folgenden Vorstellungen war das Theater leer; David liess seine erste Cavatina weg. Heute, am 1. April giebt man Vaccaj's *Giulietta e Romeo.*

*) Auffallend ist auch seine Action, die einige böse Zungen „arlechinesca" nennen, mit der Bemerkung, er sey im Lande der Herlequins (Bergamo) geboren. Jemand, dem David einst seine in Wien erhaltenen zahlreichen Geschenke gezeigt, war über dessen Aufnahme in Mailand ganz erstaunt.

Kurze Anzeige.

Fantaisie brillante sur des motifs italiens, comp. pour le Pianoforte par Ferd. Herold. Oeuv. 33. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 20 Gr.)

Wenn ein Musikstück dadurch zu einer Phantasie wird, dass es recht bunt und kraus darin hergeht: so ist diess eine. Einige Themata (was man nun so heisst) sind sehr hübsch; Manches, was über sie oder bey Gelegenheit ihrer gesagt wird, ist auch nicht uninteressant: aber ein geistiger oder auch nur technischer Zusammenhang liegt entweder so erschrecklich tief, dass unsere Augen ihn gar nicht ergründen können, oder es ist keiner da. Bis irgend ein Hellseher uns das Erste offenbart, wird es erlaubt seyn, das Zweyte anzunehmen. Dass, was die Harmonie anlangt, nicht selten vom Nord- bis zum Südpol modulirt, zuweilen auch von dem einen gleich in den andern hineingeplumpt wird: das kann man sich daher denken; so wie auch, dass in melodischen Sätzen die Vorhalte zu Vorhalten dermaassen geschärft und gehäuft werden, dass man den eigentlichen Hauptton fast nur zu errathen bekömmt — und was dergleichen furiose Excentricitäten mehr sind. Damit soll aber doch nicht gesagt seyn, dass das Stück, mit grösster Fertigkeit und Heftigkeit heruntergefegt, nicht gar manchen Spielern und Zuhörern gefallen werde. Zum wenigsten füllet es jenen die Hände, und diesen die Ohren: weiter wollen ja aber gar manche von beyden jetzt nichts. Indessen: „Es muss auch solche Käuze geben," sagt Faust. Und der Doctor hat Recht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juny. №. 24. 1826.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Wir mögen die Künste ordnen, wie wir wollen, die Tonkunst wird sich hinsichtlich der Süssigkeit, der Tiefe, der sinnlichen Fühlbarkeit, der Verbreitung ihrer Wirksamkeit im Kreise der Menschheit, der Theilnahme der verschiedensten Gemüther und Geister — immer in den vordersten Reihen stellen; und fragen wir nach der Ursache, so müssen wir uns selbst antworten, weil sie zugleich die sublimste und niedrigste, die höchste und gemeinste, die schönste und abgeschmackteste, die leiseste und aufdringlichste Kunst seyn kann.

Bey den meisten anderen Künsten, deren Eindrücken wir uns hingeben, erbleichen und verlöschen diese allmählich wieder, wenn wir aus dem Focus des Schönen getreten sind. Es gehört schon ein geübter Kunstsinn dazu, sich ein Gemälde, eine schöne Architectur später wieder zu vergegenwärtigen. So auch mit Dichterwerken, wo gerade der Lese-Durstigste die Eindrücke am schnellsten wieder fahren lässt.

Bey manchen sinnlich oder geistig stark wirkenden Kunstgattungen ist nur ein spärlicher Genuss vergönnt, weil sie zu grosser Veranstaltungen bedürfen, weil, sie zu pflegen und zu geniessen, kostspielieg ist, weil die Ausübung eine schwer zu erlangende Virtuosität erheischt. Dergleichen Kunst-Darstellungen pflegen in Zeit und Raum immer sparsam vertheilt aufzutreten.

Wenn wir nun aber die Musik betrachten — ihre sinnliche Gewalt ist die stärkste; jeder Mensch, mit wunderseltenen Ausnahmen, ist mehr oder weniger für sie enthusiasmirt. Sie hüllt sich in alle Formen der Nationalität, des Volkslebens; jede Kaste macht sie sich zu Dank, ihren Bedürfnissen, den einzelnen Lebens-Situationen harmonisch.

Gerade ihr unbestimmtes, undulirendes, oscillirendes Wesen macht, dass sie unserer Einbildungskraft williger wieder ersteht, als die festgeformten Anschauungen anderer Künste, oder als die Bilder, die sich in's Gewand der artikulirten Sprache hüllen müssen. Ja sie reproducirt sich nicht nur ungefordert in unserm innern Ohre, sie verfolgt uns sogar wider unsern Willen, was nicht leicht eine andere Kunst thut. Sie, vor allen Künsten, gestattet die öfteste Wiederholung derselben schönen Eindrücke. Hierdurch geschieht es dann, dass jeder Mensch, auch der Kunstloseste, ein liebhaberischer Künstler wird, dass alle Alters- Standes- Bildungs-Klassen, selbst das unmündige Kind und den verkommensten Bettler mit eingeschlossen, die Organe zur einfachsten Ausübung in Kehle und Lippen bey sich tragend, dieselben nach ihrer Weise anzuwenden, beynahe jeden Augenblick des Lebens Gelegenheit haben.

Diess Letztere macht eigentlich die Musik erst zur allgemeinen Menschenkunst. Kein Wunder, dass alle Welt über Musik urtheilt, bestimmte Musik anzieht, abstösst, lobt, tadelt, da auch alle Welt den lieben langen Tag singt, pfeift, leyert und alle öffentliche Musik in allen Zungen und Formaten überall herum nachgedruckt wird.

* * *

Das Volk will erzählen hören; aber noch lieber, als Geschehenes vernehmen, das Geschehen selbst mitanschauen. Ist Rede und Handlung mit Musik begleitet, so geht es ihm noch leichter ein. Das Bequemste ist ihm jedoch, Spectakel anzustaunen.

* * *

Jemehr eine Kunst sich erweitert, desto mehr polarisirt sie sich, desto bemerkbarer wird die Richtung hier in's Reelle, Materielle, Kör-

perliche, dort in's Ideelle, Immaterielle, Geistige. Diess gilt auch von einzelnen Kunstzweigen, ja von aller Beschäftigung mit der Kunst überhaupt. Von welchem Standort aus wir sie betrachten, immer werden jene Entgegensetzungen sich uns darstellen.

So lässt sich nun bey der Tonkunst in gar mancherley Beziehung von einer idealen und realen Seite sprechen. Wir erinnern nur an das geistige Empfangen gegenüber vom wirklichen technischen in's Leben rufen; an die Idee der verschiedenen Kunstgattungen, und wie ihnen durch vorhandene Kunstwerke genügt ist; an die Darstellung, wie sie der Tondichter sich gedacht, und an die von Umständen bedingte Aufführung; an die Tendenz der Musik, um in's Reich des Schönen zu erheben oder unserer gemeinen Lust dienstbar zu seyn u. s. w.

Keines von all' diesem ist aber jetzt gemeint, sondern der dem Tonwerk inwohnende Geist, der sich entweder als ein idealer oder realer offenbart.

Es ist nämlich nach unserer Ansicht bey jeder Kunst das Erste — die bildende Kraft, die schaffende Gewalt, der Schönes erzeugende Geist, und wenn sie uns in den körperlichsten Mitteln, mit den festesten, handgreiflichsten Massen, mit Marmor und Erz entgegentritt, so ist es immer ein Unkörperliches, was sie meint, nämlich das harmonische Leben, das in diesen Massen webt. Es ist also niemals von dem oder jenem Zeigbaren, Wägbaren, Messbaren die Rede, sondern durch diese hindurch von einem Dritten, Unsichtbaren, Geistigen, dem Verhältniss, Band, Bezug jenes sichtbaren, hörbaren Mannigfaltigen.

Jemehr nun ein solcher Bildungsgeist den Stoff durchdrungen hat, desto mehr Idealität dürfen wir dem Kunstwerke zuschreiben; jemehr anderweite Zwecke oder gar Absichten den Künstler bey seinem Schaffen im Ganzen oder bey der Bildung der einzelnen Theile begleitet, jemehr Hemmungen er erlitten, desto materieller wird uns dasselbe erscheinen. Der Bildungsgeist wird die Bande des Materiellen lösen, über seine Bestandtheile ordnend gebieten, aber von diesem sinnlichen Stoffe niemals mehr in Bewegung setzen, geschweige denn unruhig aufwühlen und tobend im Wirbel umtreiben, als gerade nöthig ist, sich lebendig wahrnehmbar, menschlich fühlbar zu machen.

Ein Kunstwerk, das den unverwöhnten Geschmack befriedigen soll, muss wieder einem Naturwerke gleichen, z. B. einer blühenden Pflanze, die von dem Keim an aus und in sich selbst entstanden, sich durch organische Wechselwirkung der Theile selbst naturgemäss gestaltet. Der Geist, der aus dem kunstgemässen Kunstwerk, aus dem naturgemässen Naturwerke spricht, ist der ihres eigenen Lebens, sich selbst verantwortend, und sie erfüllen beyde ihre Bestimmung am schönsten, indem sie ohne bestimmten Zweck eben nur dazuseyn scheinen.

Ein Musikwerk wollen wir dann ein ideales nennen, wenn es vom Geiste der Tonkunst still, sorglich, freudig, frey gebildet erscheint. Seine ideale Natur wird sich uns von zwey Seiten bewähren, von der negativen, dass es nicht bestimmter Neigung fröhnt, nicht stärker am Trommelfell als im innern Ohr empfunden wird, nicht eine Absicht erreichen hilft, z. B. geschraubte Virtuosität in Ostentation sich brüsten zu lassen, auslachend, weinend, liebend, hassend, muthig, staunend, wollüstig, betäubt, schwindelnd zu machen, Bilder des Auges von bestimmten Gegenständen, Naturerscheinungen zu erwecken u. dgl. als an welches Alles der sinnige, in sich selbst verlorne Kunstgeist niemals kommt, zu was er niemals gebracht wird, — von der positiven Seite, dass uns ein solches Musikwerk ganz innerlich macht, uns ohne Anstoss in dasjenige Gebiet trägt, das, ewig aus der Wirklichkeit sich nährend, ewig diese reinigend und mit Würde erfüllend, doch alle unmittelbare Berührung mit dem äussern Leben möglichst vermeidet, in das Reich der Kunst, oder, was wohl dasselbe ausdrückt, der innern Anschauung des Lebens.

Ohne dieses Immanente, sich selbst Angehörende, ist an keine Idealität eines Kunst-, eines Musikwerkes zu denken. Das besonnene, wahre Schaffen, Dichten gleicht darin dem Traum, einem regellosen Schaffen und Dichten ohne Besonnenheit, dass es nur immanenten Forderungen gehorcht, und sich frey hält von allen Rücksichten der Wirklichkeit. Die Tonkunst erfreut sich hierin um so schönerer Freyheit, als sie es nicht mit Bezügen des öffentlichen oder bürgerlichen Lebens, mit Begriffen der Vorsicht, Klugheit, mit irgend etwas Besorglichem zu thun hat.

So geistig empfangen und ungehemmt ausgeführt, nur folgend der reinen Intention, finden

wir die Kunstwerke, denen der Geschmack durch alle Zeiten Idealität zugestanden, von den Homeriden und Tragikern bis auf die grossen Dichter der neueren Nationen der lateinischen und deutschen Zungen; so auch die klassischen Musikwerke früherer und neuerer Zeit. Ueberall dynamische, psychische Wirkung statt mechanischen, physischen Druckes und sinnlichen Reizes.

Das ideale Kunstwerk wird seiner allgemeingültigen geistigen Natur nach Jeden ansprechen und erfreuen, weil Jedermann das Bedürfniss fühlt, von den Schranken des Aeusserlichen los und innerlich zu werden, und doch wieder nur dem sinnigen Kunstverwandten ganz genügen, nicht aber dem beschränkten Sinne der Menge, eben weil es eine Totalität aus- und anspricht, die Alle in sich vermissen, weil es sich vom Wirklichen frey und über allem gewohnten Leben hält, in welches alle Welt es so gern zur Nutzniessung herabzöge. Darin aber liegt gerade die Gewährleistung seiner Unsterblichkeit, dass es diesen Lockungen nicht Gehör giebt. Denn Alles, was der Zeit dient, steht nnd fällt mit ihrem wandelbaren Geschmack, und je einseitiger, geschärfter die Lust, der es fröhnt, desto gewisser kommt der Augenblick, wo es Ekel erregt.

Das Gesagte soll nicht dazu führen, im concreten Falle den Werth eines Kunst-, eines Musikwerkes zu bestimmen: es diene bloss, gewissen höheren Anforderungen an Kunstwerke und Kunstgenüsse Namen zu geben, sie sich klarer zu machen. Denken wir aber an die schaffenden Knnstgeister selbst, die den Scheideweg nach der idealen und der materialen Seite vor sich haben, so möchten wir in ihre Seele hinein sprechen, dass jeder irgend Begabte, und nicht etwa der sinnlichen Wirklichkeit ganz Verschriebene ein gewisses Maass von Idealität in sich trage, dass es nur von ihm abhänge, ob er sich von Absichten, die der Kunst fremd sind, von Einflüssen des materiellen Lebens frey erhalten und des günstigen Moments gewärtig seyn wolle, wo sein Geist höherer, innerer Anschauung des Lebens, reinerer Harmonie, sprosse sie nun aus Gedanken, Gefühlen, Farben, Gestalten, Tönen etc. gewürdigt werden soll. Es kann nicht fehlen, er wird nach dem Maasse seiner Gabe ein ideales Werk vollbringen, denn die Kräfte der Seele wirken und bilden so organisch, als die der äussern Natur. Es gilt vor dieser strengen Forderung keine Entschuldigung; sie drängt stets zu dem Bekenntnisse, dass der Künstler nicht gewollt, oder dass er irdischen Interessen sich verkauft habe. Der strengste Richter aber ist ein reiner Sinn.

* * *

Die Kunst nährt sich ewig aus der Natur, das Ideal aus dem Leben, das Gesellige aus dem Einsamen. Das wird am meisten bewundert, beklatscht, bezahlt, was man im Leben umsonst hat, kaum achtet, und was nur der sinnige Künstler still auffasst. Was der einsame, häusliche, vertrauliche Moment in die Seele legt, der Naturton, der treffende Zug, erregt das Erstaunen der zahlreichen Versammlung. Was der Künstler heimlich, besonnen übt, das erregt bey öffentlicher Darstellung, wo kunstreich gespanntes Licht darauf fällt, wo Schauer und Hörer geneigt sind, ihr Tiefstes hinein zu legen, wo sich der Antheil aus tausend in tausend Herzen wiederspiegelt, wo das Dargestellte zugleich Kunst nnd Natur, Freyheit und Nothwendigkeit, Schein und Wahrheit ist, die entschiedensten Gefühle.

F. L. B.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des May. In den königl. Schauspielen war nur Eine neue Vorstellung, am 19ten: *der flatterhafte Prinz,* pantomimisches Ballet in drey Abtheilungen, von d'Auberval, nach dem Lustspiele: *die Hochzeit des Figaro,* von Beaumarchais. Die Einrichtung des Ballets und die Wahl der Musikstücke war vom königl. Balletmeister Hrn. Titus. Das Stück gefiel im Ganzen; nur tadelte man mehre Längen. — Hr. Haizinger von Carlsruhe, dessen schon im vorigen Berichte rühmlich gedacht worden, ist noch dreymal aufgetreten: am 6ten, als Sargines Sohn in Pärs *Sargines,* am 11ten, als Richard in Rossini's *diebischer Elster* und am 30sten als Rodrigo in Rossini's *Otello.* Er hat den vorigen Beyfall auch in diesem Monate durch seinen kräftigen und schönen Tenor zu erhalten gewusst. Die letzte Vorstellung war auch noch dadurch ausgezeichnet, dass Hr. Wild, churfürstl. hessischer Kammersänger, den Otello als erste Gastrolle gab. Seit den zehn Jahren, dass wir ihn hier zuletzt hörten, ist seine Stimme tiefer Tenor oder Bariton

geworden, und hat nicht nur an Kraft und Fülle, sondern auch an Zartheit gewonnen. Er hat zu seinen alten Freunden noch viele neue gewonnen, und fast jedes seiner Gesangstücke wurde mit dem lautesten, wiederholten Beyfall aufgenommen. Durch ihn, Mad. Seidler und Hrn. Haizinger war diese Vorstellung eine der vollendetsten im ganzen Monate, der uns auch nach langem Entbehren Spontini's *Alcidor* wieder gab.

Das königstädtische Theater hat drey neue Vorstellungen gegeben. Am 9ten, *Sargines*, komische Oper in zwey Akten, aus dem Italienischen von C. M. Heigel; Musik von Pär. Es war eine treffliche Vorstellung, die auch bey Wiederholungen mit stets erneutem Beyfall aufgenommen wurde. Die Besetzung war aber auch vortrefflich: Hr. Genée gab den König, Hr. Wächter den Sargines, Hr. List den Montigny, Hr. Jäger den Sargines Sohn, Dem. Sontag die Sophie, Hr. Spitzeder den Betaille, Dem. Eunike die Rosine, Hr. Schäffer den Isidor. Fast jedes Gesangstück ward mit lautem Beyfall begleitet. Den 11ten, *der Lumpensammler*, oder *der nächtliche Philosoph*, Lustspiel mit Gesang in fünf Akten, nach Théaulon von L. Angely, der selbst den Lumpensammler gab. Das Stück hat nicht gefallen, und ist auch nicht wiederholt worden. Den 25sten: *Aline*, oder *Wien in einem andern Welttheile*, Volks-Zauberoper in drey Akten, von A. Bäuerle; Musik von W. Müller. Das Stück hat auch bey Wiederholungen sehr gefallen, wozu das treffliche Spiel, und die schönen Decorationen von Hrn. Blechen, und die häufigen Veränderungen bey den Schaulustigen das Ihrige beytrugen. Mad. Wächter gab die Aline, Dem. Luise Kupfer, späterhin die neu engagirte Dem. Amal. Müller, die Zilli, Hr. Rösike den Wampelino, Hr. Wegener den Grafen Carlo v. Waldau, Hr. List den Capitain des europäischen Schiffs, Hr. Schmelka den Schiffsbarbier Bims (die Hauptperson im Stück), Dem. Nina Sontag die Zaire, Dem. Felsenheim die Lissa etc. Unter den Gesängen gefielen besonders die aus den *Wienern in Berlin* beliebten: Was macht denn der Prater etc. und Wär's vielleicht um eins etc. Dem. Henr. Sontag ist auf ein paar Monate, auf Einladung von Rossini, nach Paris gereist, um in der dortigen italienischen Oper aufzutreten. Sie erschien am 19sten als Aschenbrödel in Rossini's Oper zum letztenmal vor ihrer Reise, und ward nicht bloss während der trefflichen Vorstellung, sondern auch am Schlusse derselben von dem überfüllten Hause mit Ehren aller Art ausgezeichnet; Blumen, Kränze, sieben Gedichte nach den sieben von ihr gegebenen Rollen, und Serenaden vor ihrer Wohnung dankten der trefflichen und bescheidenen Künstlerin. Um ihr Talent der Residenz erhalten zu sehn, ist sie zur königl. Hof- und Kammersängerin ernannt worden; ihr Verhältniss zum königstädtischen Theater dauert noch Ein Jahr. Bey demselben Theater hat Hr. Musikdirector Hennings seine Rolle niedergelegt, und steht wieder als Concertmeister bey den königl. Schauspielen; Hr. Stegmayer ist daher alleiniger Musikdirector.

Auch andere musikalische Unterhaltungen fehlten in diesem Monat nicht. Am 2ten gaben die königl. Schauspiele L. v. Beethoven's grosse Symphonie, eine italienische Gesangscene mit Chor, ausgeführt von Hrn. Haizinger, der auch mit Hrn. Sieber ein Duett aus Rossini's *Zelmira* und mit demselben, Hrn. Beer und Devrient d. j. ein Vocalquartett von Eisenhofer sang, endlich ein Potpourri für Violine, über Thema's aus *Jessonda*, vom königl. Kammermusikus Hrn. Ries vorgetragen. Auf diese schönen Exhibitionen folgte das beliebte Ballet: *der Zögling der Natur*. Den 3ten führte Hr. Organist Hansmann zum Besten des Friedrichstifts und der königl. Orchesterwittwencasse Schneiders Oratorium *das Weltgericht* auf, das sich wiederholten Beyfalls der zahlreichen Versammlung erfreute. Die Solopartieen sangen Dem. Carl und Hoffmann, die Herren Bader und Devrient d. j.; Hr. Musikdirector Möser leitete das Orchester der Kapelle; die Chöre trug der Hansman'sche Singverein trefflich vor. Am 4ten gab Hr. Kapellmeister Hummel sein zweytes Concert, in dem er sein Concert in H moll und eine freye Phantasie vortrug, eine von Dem. Sontag gesungene Arie von Mozart begleitete, und mit Hrn. Kammermusikus Bock eine Sonate für Pianoforte und Violoncello (Manuscript) spielte. Noch einmal hörten wir den trefflichen Meister, von dem auch der vorige Bericht meldete, in der musikalischen Abendunterhaltung des königstädtischen Theaters am 6ten, in der er sein Concert in A moll und eine freye Phantasie auf dem Pianoforte mit grossem Beyfall des übervollen Hauses vortrug. Aber auch die anderen Vorträge des Abends waren ausgezeichnet. Sätze der Mozart'schen C dur-Symphonie eröffneten die

beyden Theile. Dem. Sontag sang eine für sie von Mercadante componirte Arie, mit Hrn. Jäger ein Duett aus Rossini's *Armide*, und mit den Damen Spitzeder und Wächter und den Herren Landsberg (einem angenehmen Tenor), Wächter und Spitzeder das Sextett aus *Don Juan*. Die Herren Jäger, Rosenfeld, Wächter und Spizzeder trugen ein Vocalquartett von Eisenhofer mit solchem Beyfalle vor, dass es wiederholt werden musste. Desselben freundlichen Beyfalls erfreute sich das von Hrn. und Mad. Spitzeder gesungene Duett aus Mozart's *Belmont* und *Constanze*, das auch wiederholt wurde. Hr. Jäger endlich trug die Romanze aus Méhul's *Uthal* mit Guitarrenbegleitung vor, und fügte ihr auf stürmisches Verlangen auch den in früheren Concerten schon gesungenen *Kuss* hinzu. Am 25sten gab der erblindete Harfenist Carl Hawig Concert, in dem er ein Concert von Reimann, und mit dem königl. Kammermusikus Hrn. Richter Variationen für Harfe und Violine von Spohr nicht ohne Beyfall vortrug. Am 26sten gaben einige Zöglinge der Blindenanstalt zum Besten der Wittwen und Waisen der in Sklaverey gerathenen Griechen ein Tonspiel. Der Zögling Markwart blies Variationen für die Flöte von Berbiguier, und der Zögling Hermann trug eine Phantasie für die Altflöte mit Klavierbegleitung vom Zögling Meier vor. Auch das Quartett von Spohr aus Es dur, vorgetragen von den königl. Kammermusikern Hrn. Böhmer, Ries, Wiprecht, Schmidt, und das Quintett für zwey Violinen, zwey Bratschen und Violoncello von Ferd. Ries, vorgetragen von den königl. Kammermusikern Herren Hubert, Ries (Bruder des Componisten), Böhmer, Wiprecht, Walburger und Schmidt erfreute sich des Beyfalls der ziemlich zahlreichen Versammlung. In Privathäusern sind zu demselben wohlthätigen Zweck musikalische Abendunterhaltungen gewesen. Der Ertrag des im letzten Berichte erwähnten Concerts des Hrn. Generalmusikdirectors Spontini war mit einem Geschenke des Königs 2140 Thlr. Ein Theil davon ist zu dem stiftungsmässigen Zwecke verwandt worden, und der Ueberrest bildet den zinsbaren Stammfonds, der jährlich durch des Stifters Entsagung einen neuen Zuwachs erhält.

Nürnberg, den 28. *May* 1826. Das am 23. d. M. gefeyerte Jubelfest der 300jährigen Stiftung des hiesigen Gymnasium verdient eine Erwähnung in diesen Blättern, weil es Veranlassung zu musikalischen Productionen gegeben hat. Schon bey der das Fest beginnenden kirchlichen Feyer sahen sich die Gesangfreunde angenehm durch vierstimmigen, von 500 Stimmen ausgeführten Choralgesang angesprochen; diesem folgten, durch die Gesangschule mit 200 Stimmen vorgetragen, zwey Verse des kräftigen Liedes: *„Ein' veste Burg ist unser Gott etc.“* Zwischen den Festreden auf dem Rathhause führte das Stadt-Orchester unter Leitung seines Directors, Hrn. Blumröders, das Allegro der grossen Haydn'schen Symphonie in Es präcis aus, und zum Schlusse (Chor und Orchester zusammen 150 Personen) das Allelujah aus Händels unsterblichem *Messias*. Am Abende fand auf Veranstaltung des Magistrats ein grosses Oratorium, unter gleich grosser Besetzung und derselben Leitung Statt. Händels *Alexandersfest* begann, und eine grosse Pfingst-Cantate von Friedrich Schneider beschloss dasselbe. Beyde wurden hier zum ersten Male und zur vollen Zufriedenheit des zahlreichen Publikums gegeben, das die Gewalt der Musik eben sowohl in den einfacherhabenen Händel'schen Sätzen, als in der, ergreifenden Schneider'schen Hymne erkannte. Das Meisterwerk Händels ist, seinem herrlichen, so viele Abwechslung bietenden Inhalte nach, längst allen Kennern bekannt; weniger kann es die Schneider'sche Cantate seyn. In ihr wechselt, wie bey allen Arbeiten dieses Meisters, das Liebliche mit dem Kräftigen; man kann nichts Zarteres hören, als das Sopran-Arioso: Wie lieblich, Herr, sind deine Wohnungen etc. und nichts Kräftigeres als den Chor und die Schlussfuge: Es danken dir Gott die Völker. Möchten doch alle, welche sich der ernsten Composition widmen, solchen Mustern nachstreben!

Ein sehr dankenswerther Genuss wurde, wenige Wochen früher, den Musikfreunden durch ein Concert des Hrn. Iwan Müller, Professors am Conservatorio zu Paris, gewährt. Das ausgezeichnete Talent dieses Künstlers, welcher seinem Instrumente, der Clarinette, durch seine Verbesserung eine erweiterte Sphäre gewonnen hat, ist in Frankreich, Holland etc. bereits längst bekannt, und neuerlich auch in Deutschland bekannter geworden. Hier riss er schon in seinem ersten Satze zur Bewunderung hin, die sich auch bis zum Schlusse seiner Vorträge erhielt.

Zartheit und Stärke theilen auch andere Künstler mit ihm, aber nicht diess Herrschen über alle Töne, vom tiefsten bis zum höchsten, das die grösste Sicherheit in den schwersten Passagen mit ausgezeichneter Reinheit des Vortrags verbindet. Es ist zu wünschen, dass sich alle Clarinettisten aus seiner eben erschienenen neuen Schule mit der möglichen Vervollkommnung ihrer Instrumente bekannt machen.

Zürich, Ende April 1826. Unsere Winter-Concerte sind im Ganzen sehr befriedigend ausgefallen; nichts Schlechtes hat sich eingeschlichen; einiges hätte wohl besser seyn können, allein, wo ist ein Liebhaber-Verein von so bedeutender Zahl wie der unsrige, vollkommen zu finden?

Das Orchesterpersonal mag wohl selten so zahlreich wie dieses Jahr gewesen seyn, indem oft 10 bis 12 Geiger auf jeder Seite, Bratschen und Bässe drey- und vierfach besetzt waren etc. Die rege Thätigkeit des Kapellmeisters hatte alle Talente von einiger Bedeutung für den gemeinsamen schönen Zweck zu benutzen gesucht.

Nach alter löblicher Sitte wurden die Concerte jedesmal mit Symphonieen von grossen Meistern, Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Weber und Ries, eröffnet; in den Aufführungen derselben zeigte das Orchester seine fortschreitende Ausbildung. Die herrlichen Symphonie-Sätze gewährten immer hohen Genuss, und der unermüdete Eifer des Orchesters, welches unter der erfahrnen Leitung des Musikdirectors von Blumenthal oft mehre Abende beynahe ausschliesslich dem gründlichen Einstudiren derselben widmet, verdient dankbare Anerkennung. Die zweyte Abtheilung jedes Concerts fängt mit einer Ouverture an. Bey der Auswahl der grösseren Orchester-Werke scheint hier grosse Vorliebe für Beethoven'sche Compositionen zu herrschen; diess mag wohl auch der Grund seyn, dass man uns zum Schlusse des ersten Concerts dessen *Schlacht von Vittoria* zum Besten gab, wobey in Hinsicht der Trompeten, Trommeln, Ratschen etc. die Vorschrift vielleicht gar zu gewissenhaft befolgt wurde.

Im Fache des Gesanges wurde ebenfalls Erfreuliches geleistet. Frau von Blumenthal, als erste Sängerin, trat ausser ihrem Benefiz-Concert in vier Concerten auf; sie sang Arien von Pacini, Rossini, Mayerbeer u. a. m. und zeichnete sich vorzüglich in Mittermayr'schen Gesang-Variationen durch ihre bedeutende Kehlfertigkeit aus.

Als Dilettantinnen sind die Damen Näf und Hirzel, deren jede mehre Concerte verschönerte, mit Achtung zu nennen. Mad. Näf gefiel besonders in mehren Cavatinen von Mercadante und Fräulein Hirzel in dem Rondo aus *Tancred* „Perchè turbar.“ Verschiedene Ensemble-Stücke konnten wir ebenfalls durch die Gefälligkeit dieser Sängerinnen hören, als das Quartett „Non ti fidar“ und das Sextett „Sola Sola“ aus *Don Juan* von Mozart, die Cantate *Die Macht des Gesanges* von Romberg u. a. m. in welchen die Herren Arter (Tenor), Schulthess und Hirzel (Bass) die männlichen Partieen übernommen hatten. Hr. Arter trug ausserdem mehre Tenor-Arien vor; er befriedigt mehr durch seine schöne Stimme, als durch seine Manier; wir möchten ihn bitten, keine gar zu langen Scenen, wie die von Beethoven: Ah perfido und C. Kreutzers *Ideal und Wirklichkeit*, zu wählen; auch Hr. Hirzel, der sein ganz vorzügliches Organ doch nie vernachlässigen möge, versuchte sich in der Bassarie aus *Mosè* von Rossini „Ah rispettar“ und empfing laute Beweise von Zufriedenheit.

Unter den Solospielern steht der verdiente Hr. von Blumenthal obenan, der uns mit einer Polonaise von Maurer Op. 29, dem Concerte No. 10 von Spohr, Variationen über eine Mazurka von Schlösser u. m. a. ungemeines Vergnügen verschaffte und grosse Virtuosität bewies.

Hr. Gall gefiel in einem Violoncellconcerte von Danzi; auf dem Pianoforte thaten sich Hr. Musikdirector Hildebrand von Winterthur in der Beethoven'schen Phantasie mit Chor, und der talentvolle hiesige Musiklehrer Hr. Gerspach in den Variationen über „Au clair de la lune“ von Moscheles hervor.

Unter den Blasinstrumentisten sind mehre ausgezeichnete Dilettanten zu nennen: Hr. Ott-Imhof, der treffliche Clarinett-Bläser, erfreute uns mit den Concerten von Bärmann (D moll) und von C. M. v. Weber (F moll); die Herren Bürkly und Finsler trugen die Flöten-Concertante von Cramer mit Lebendigkeit und Präcision vor, und Hr. Hirzel-Escher blies Variationen für das Fagott von Mühling mit Sicherheit und schönem Ton. Das Talent des Kapellmusikers Hrn. Sprüngli wurde bey seinem dreymaligen Auftreten mit

Oboe-Compositionen von Flad und Gall allgemein anerkannt; sein College, Hr. Sulser, zeigte sich in einem Concerte von Lindpaintner als braver und vielseitig gebildeter Flötenspieler.

Mehres Bemerkenswerthe wurde noch in den aller vierzehn Tage gegebenen acht Abonnements-Concerten ausgeführt, allein Referent beschränkt sich darauf, noch die beyden Extra-Concerte zu erwähnen, in welchen unsere Mitbürgerin, Dem. Hardmeyer, nach ihrer Zurückkunft von Basel, wo sie den Winter über bey der Musikgesellschaft im Engagement stand, auftrat. Die Sängerin wurde mit allgemeiner Freude aufgenommen. Das erste dieser Extra-Concerte war am vergangenen Charfreytage, und, dem Feste gemäss, religiösen Inhalts. Die Sinfonia eroica von Beethoven diente zur Eröffnung; dann sang Dem. Hardmeyer die Sopran-Arie aus *Christus am Oehlberge* von Beethoven, und später mit Fräulein Hirzel und den Herren Arter und Hirzel das herrliche Quartett aus dem *Weltgericht* von Schneider, welches Hr. von Blumenthal mit der obligaten Violine begleitete. In der zweyten Abtheilung trug sie noch mit ihrem Vater, dem Professor Hardmeyer, eine grosse Scene aus C. Kreutzers wenig bekanntem Oratorium *Moses Sendung* vor, und erntete auch damit verdienten Beyfall. Zu Zwischenstücken waren Motetten von Mozart und Haydn, und zum Schlusse ein *Te Deum* von Letzterm gewählt.

Das zweyte Extra-Concert bestand in der Aufführung des *Freyschütz* von Weber, womit ein Lieblingswunsch des Publikums erfüllt wurde, welches sich dazu aus der Stadt und der Umgegend sehr zahlreich einfand. Die Fräulein Hardmeyer und Hirzel, als Agathe und Aennchen, waren vorzüglich, die Sänger sämmtlich, besonders Hr. Arter als Max, sehr brav, das Orchester wie das Chorpersonale gut eingeübt, und das Ganze ein Beweis, dass der *Freyschütz* hauptsächlich durch seine Musik und nicht durch Scenerey und Geisterspuk glänzt.

Zum Schlusse darf Ref. das Benefiz-Concert nicht vergessen, welches der Königl. Bayersche Kammermusikus Hr. Böhm am 22. Nov. 1825 hier gab, und worin dieser ausgezeichnete Flötenspieler sowohl in seinen eigenen Compositionen als im Vortrage Drouet'scher Variationen allgemeinen Beyfall fand.

A n d e u t u n g e n.

(Beschluss aus No. 21.)

16. Kirchengesang.

In vielen protestantischen Kirchen ist der Choralgesang so sehr schlecht, dass ein musikalisches Ohr ihn nicht zu ertragen vermag. Wer hat die Schuld? Die bequemste und gangbarste Antwort lautet: die christliche Gemeine ist alles musikalischen Gehörs und Gefühls baar und ledig, weil zu ihrer Schulzeit in der Schule keine Rücksicht auf Gesang genommen wurde. Aber, habt nur Geduld, mit der nächsten Generation soll das schon anders und besser werden. Dann kommt wieder, und Ihr werdet freudig erstaunen. „Dass man jetzt in vielen Stadt- und Landschulen den Gesang beachtet, ist nicht genug zu loben; dass man aber an manchen, vielleicht den meisten Orten, nicht nach den in aller Welt allgemein eingeführten Noten, der herrlichsten, wahrhaft wunderbaren Zeichenschrift, die je erfunden worden ist, sondern nach Ziffern die Elemente der Musik und des Gesanges lehrt, ist eine Modegrille, der, so viel ich weiss, noch kein einziger Musiker von Bedeutung seinen Beyfall gegeben hat, und die hoffentlich bald ausgezirpt haben wird. Wird es denn nun aber mit dem Choralgesange nach zehn oder zwanzig Jahren wirklich besser werden? Mit trauriger Ueberzeugung antworte ich: Nein, so lange man nicht allein die Organisten spielen lässt, wie sie immer Lust haben, sondern sie geradehin anleitet, recht widerwärtig, verworren und verkehrt zu spielen. In den Seminarien (wenigstens einigen) sagt man nämlich den einstigen Organisten in kleinen Städten und Dörfern: es müsse, da sehr oft zehn und mehr Lieder nur eine Melodie haben, und diese eine nicht allen Liedern ganz angemessen seyn könne, ein tüchtiger Organist dem Uebelstand abhelfen durch zweckmässige Veränderungen der Harmonie, ja diess Hausmittelchen sey sogar anwendbar bey den verschiedenen Strophen eines und desselben Liedes. Ferner könne man auch durch die Wahl der Tonart, wohl gar mit einigem Zwischenspiele — das in tausend Fällen gegen einen ein sinnloser Greuel ist — etwas ausrichten, wenn auch nicht so viel. — Setze ich nun auch den Fall, das Transponiren ginge immer glücklich von statten, und die neu erwählten Harmonieen drückten

den Inhalt des jedesmaligen Liedes oder der Strophe vollkommen aus — welche Annahme für alle Stadt- Städtchen - Flecken - und Dorforganisten wohl jedermann überliebreich finden wird — so ist doch solch Wesen durch und durch Unsinn und zum grösten Theil oder ganz und gar Schuld an dem schrecklichen Gesange. Denn das musikalische Gehör, das man zum richtigen Singen eines Chorals braucht, den man in kurzer Zeit vielleicht funfzigmal zu singen bekommt, haben unter hundert Menschen gewiss neunundneunzig, und singen neunundneunzig richtig, so mag der hundertste immer falsch singen, es hören's doch nur seine nächsten Nachbarn. Nun meyne ich, wenn der Organist streng verpflichtet würde, jede Melodie in der vorgeschriebenen Tonart und mit den Harmonieen des Choralbuches einmal und allemal zu spielen, auch sich alles Quinkelirens zwischen den einzelnen Zeilen zu enthalten, welches, wäre es auch sonst zu rechtfertigen, wenigstens das Ueble hat, dass es allen Rhythmus, der noch in den Chorälen ist, oder durch Fermaten im strengen Takte leicht hineingebracht werden könnte, auf widerliche Art zerstört — so müsste in gar nicht langer Zeit der Gesang gut werden. Denn den geringen Umfang der Choräle, höchstens eine Decime, sehr oft weniger, hat jede weibliche Stimme, wenn der Choral aus der rechten Tonart gespielt wird, viele männlichen Stimmen haben ihn auch, und die ihn nicht haben, die werden sich schon an den immer gleichen Bass halten. So wird zwar kein kunstvoller vierstimmiger Gesang sich ergeben, mit dem es überhaupt im Volke nie etwas werden kann, aber man wird einen recht erträglichen zweystimmigen Gesang zu hören bekommen, und liesse sich auch zuweilen ein dritter Ton hören, so ist zehn und mehr gegen eins zu wetten, er werde harmonisch seyn. Viel Anderes nicht unwichtiges, was nothwendig aus dem bessern Gesange hervorgehen muss, die grössere Erbauung, zu der es jetzt kaum unmusikalische Gemüther bringen können, u. s. m. gehört nicht in diese Andeutung.

Nekrolog.

Der Frühling, indem er überall neues Leben zu verbreiten begann, hat es zweyen Tonkünstlern geraubt, die nicht in äussern Lebensverhältnissen, sondern auch in Achtung aller Musikfreunde, in Liebe derer, die mit ihnen verbunden waren, ja gewissermaassen auch in ihren Charakteren und Gesinnungen, ihren Talenten, Fähigkeiten und Fertigkeiten, mithin auch in ihren Werken — in letzten nur, der erste mehr der jüngstvergangenen, der zweyte mehr der jetzigen Zeit, Beyde ihren Jahren gemäss, zugewendet — einander nahe standen, in ihrer Thätigkeit einander unterstützten, in ihrem Einflusse lange vermisst werden dürften: Franz Danzi nämlich, und F. E. Fesca, beyde Kapellmeister Sr. königl. Hoheit des Grossherzogs von Baden, in Carlsruhe. Wir enthalten uns, hier etwas Mehreres von diesen trefflichen Künstlern zu sagen, indem wir uns diess vorbehalten, bis wir durch ihre Freunde in den Stand gesetzt sind, zugleich über den Gang ihres Lebens genauern Bericht erstatten zu können: wobey, uns zu unterstützen, wir diese hiermit ersuchen.

d. Redact.

Kurze Anzeige.

1. *Variations brillantes* — — Oeuv. 8. — und
2. *Seconde grande Polonoise, pour le Pianoforte,* Oeuv. 9., *comp. par C. D. Eule.* Hambourg, chez Cranz.

Hr. E., Musikdirector am Theater zu Hamburg, ist längst als ein Mann bekannt, der seine Kunst versteht, und ihren Freunden zuweilen, obgleich nicht oft, etwas vorlegt, worin er ihnen diess, so wie seine Talente und Fertigkeiten, besonders aber auch einen leichten Sinn und frohen Muth, darlegt. Das thut er nun auch in diesen beyden kleinen Werkchen, die weiter keine Ansprüche machen, und hiermit auch für die Liebhaber schon ziemlich bezeichnet sind. Liebhabern, die sich, bey nicht ganz geringer Fertigkeit, leicht und heiter am Pianoforte unterhalten wollen, sind sie bestimmt; und diese werden auch sie gern aufnehmen. Die Polonoise, glauben wir, am liebsten, weil sie am frischesten ist. Die Werkchen sind sehr gut gestochen. Dass in den Var., S. 7, Syst. 2, Takt 5, die halbe Note im Basse, statt As, B heissen müsse, wollen wir nur darum anmerken, weil nicht Alle, für die sie sind, zu corrigiren verstehen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juny. № 25. 1826.

Ueber die rationale Begründung der Tonleiter.

(In Beziehung auf Stöpels *neues System der Harmonielehre.*)

Vom Dr. Tellkampf in Hamm.

Seit wir im Reiche der Töne neben Yorik's sentimental Travellers, die nur Empfindung und Phantasie zu ihrer Wanderung mitnehmen, auch täglich auf inquisitive-ones stossen, die als gute Botaniker die Blumen, an denen jene nur Schönheit, Farbe und Duft zu geniessen pflegen, sammt den Wurzeln ausheben und mit dem anatomischen Messer zerlegen, um verständig die einzelnen Bestandtheile nachzuweisen: oder — ohne Metapher zu reden — seit der Verstand sich bestrebt hat, aus der Tonkunst Regeln und Gesetze zu abstrahiren und sie von der formalen Seite zu betrachten, wie der Grammatiker die Sprache seiner Dichter; ist die interessante Materie allgemach von so vielen Seiten aufgefasst, durch die Darstellung eines Gottfried Weber dem Anscheine nach so erschöpft worden, dass es Selbsttäuschung besorgen lässt, wenn Jemand originelle Ansichten zu geben, die radicale Fehlerhaftigkeit des alten Systems aufzudecken und ein neues, naturgemässeres an dessen Stelle zu liefern verspricht. Wer aber durch die schwerfällige, oft unerträglich weitläufige Darstellung und Terminologie der früheren Werke von der Theorie der Musik zurückgeschreckt, durch die Weber'sche mit ihr wieder ausgesöhnt worden, dem wird eine noch weiter getriebene Vereinfachung, wenn auch schwierig, doch nicht unmöglich, und jedes auf dieses Ziel gerichtete Bestreben einer sorgfältigen Beachtung werth erscheinen.

Erwartungen dieser Art hat die vor Kurzem erschienene Stöpel'sche Harmonielehre durch mehre vorangehende Mittheilungen des Verfassers in der gegenwärtigen und der allgemeinen Schul-Zeitung bey'm musikalischen Publikum erregt, und Mancher wird gleich mir, das Werk mit Interesse zur Hand genommen und seine verheissenen Vorzüge geprüft haben. Dieses aber in seinem ganzen Umfange zu thun, muss man dem Verf. bis an die Quelle seiner neuen Bearbeitung, die physicalisch-rationale Begründung der allgemeinen Tonleiter, folgen, wodurch er das ganze Reich der Töne und Tonarten naturgemäss entwickelt zu haben glaubt und den eigentlichen Grundstein zu seinem neuen Systeme legt. Weber verwirft diesen Eingriff in die rationale Musik (§. 18. seiner Theorie) und zieht es vor, die Tonleiter axiomatisch anzunehmen, wie der Gebrauch sie uns liefert, wenigstens von der Theorie der Tonsetzkunst keine Schöpfung der Leiter zu verlangen, ist also in diesem Punkte ganz anderer Meinung. Indessen ist es nicht abzusehen, warum die Construction der Tonstufen, wenn sie ohne den beschwerlichen Weg der Rechnung verständlich gemacht werden kann, nicht als Lehrsatz in die Harmonielehre aufgenommen werden solle, und dieses um so mehr, als dadurch die eigentliche Fundamentalidee aller harmonischen Untersuchung die Idee von der Verwandtschaft der verschiedenen Töne von vorn herein angeregt wird. Die Basirung des Systemes auf eine natürlich sich ergebende Tonleiter ist also ein ganz unverwerflicher, wenn auch keinesweges neuer Gedanke, und Hr. Stöpel würde sich um die Wissenschaft der Musik kein geringes Verdienst erwerben, wenn er — was so Vielen vor ihm nicht gelungen ist — wirklich die einfachste, naturgemässe Basis, und damit zugleich die Lösung alter Schwierigkeiten und die Mittel zur äussersten Simplification der Harmonielehre gefunden haben sollte.

Wie brauchbar oder vorzüglich nun aber seine nach Logier's Unterrichtsmethode bearbeitete Harmonielehre immerhin als praktische Anweisung für Clavierschüler seyn möge, obgleich ihr gerade für diesen Zweck etwas mehr Prosa und weniger Pathos

und philosophischer Wortkram zu wünschen wäre, so ist sie doch — wider des Verfassers Meinung — mindestens eben so sehr auf Willkühr erbauet, als er es dem alten Systeme Schuld giebt, und seine Tonleiter nichts weiter, als *ein neues Artefact*, dessen Vorzüge vor dem alten Wenigen einleuchten werden. Die Akustik hat uns bis jetzt noch kein Experiment geliefert, aus welchem fortlaufende Reihen benachbarter Töne als die Elemente zu Melodieen sich ergäben, und beschenkt uns vermuthlich niemals damit. Sie giebt uns zur Construction der Tonleiter nichts, als das Phänomen natürlicher Consonanzen, aus denen wir uns selbst eine *bequeme Tonfolge harmonie-eigener Töne* nach Gefallen bilden mögen; und von dieser Seite wäre gegen die neue künstliche Tonleiter wenig einzuwenden. Ihre nähere Prüfung hätte dann nur die Frage zu beantworten, ob sie für bestimmtere Auffassung und einfachere Darstellung der Gesetze der Harmonie mehr leiste, als die alte, sofern der practische Werth beyder auf die Wagschale gelegt werden soll. Dieses Abwägen überlasse ich der Kritik der eigentlichen Tonsetzkunst und beschränke mich nur auf das der *natürlichen* Prärogative, welche der Ankömmling für sich in Anspruch nimmt.

Man kann das Experiment, worauf jede physikalische Begründung der Tonleiter (auch die Stöpel'sche) sich beruft, und wodurch die Verhältnisse der consonirenden (*wirklich* zusammenklingenden) oder harmonischen Töne (eigentlich ihrer zugehörigen Saitenlängen oder Schwingungen, weil es nur für diese *Zahl* und *Maasstab* giebt) erkannt werden, am bequemsten und ohne alle Umstände an einem Violoncell anstellen, indem man aus einer (etwa der D) Saite alle sogenannten Flageolettöne (Harmoniques) zu ziehen sucht. Von der Mitte ausgehend und successiv $\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \ldots \frac{1}{10}$ ihrer ganzen Länge, gleichviel in welcher Richtung, durch leise Berührung absondernd, schreibt der Finger der Saite die Entfernung und Anzahl der Schwingungsknoten, und jedem einzelnen Theile die Menge seiner Schwingungen vor, die erfahrungsmässig mit der Länge des abgesonderten Stücks im umgekehrten Verhältnisse steht. Nennt man nun den willkürlichen Grundton $\underline{c}$, so erhält man sehr deutlich die den Seitenlängen $\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \ldots \frac{1}{10}$ oder den Schwingungen 2, 3, 4, ... 10 entsprechende Tonfolge:

$$c \quad g \quad \bar{c} \quad \bar{e} \quad \bar{g} \quad (\bar{b}) \quad \bar{\bar{c}} \quad \bar{\bar{d}} \quad \bar{\bar{e}},$$

die man ganz füglich die natürliche Tonleiter heissen, auch auf einer längern Saite noch immer weiter treiben könnte, obgleich sich schon aus dem Anfange schliessen lässt, dass die Sprossen zum Hinaufsteigen bald zu enge liegen werden, um in unser Tonsystem zu passen. So erhalten wir aus $\frac{1}{11}$ und $\frac{1}{13}$ der Saite mit dem Grundtone physikalisch consonirende Töne, die beynahe $\bar{\bar{f}}$ und $\bar{\bar{a}}$, aber für die Anwendung unbrauchbar sind, wie denn auch im Grunde mit dem ($\bar{b}$) unserer obigen natürlichen Tonleiter das auf dem Clavier befindliche nicht übereinstimmt, sondern erst mit der Saitenlänge $\frac{1}{15}$ als $\bar{\bar{b}}$ rein zum Vorschein kommt.

Nach diesen Erfahrungssätzen, von denen die rationale Musik, um das ganze ideale Tonsystem zu deduciren und seine *nothwendige* Abweichung von dem wirklich Bestehenden mathematisch zu erweisen, nur der beyden bedarf, dass $\frac{1}{2}$ der Saitenlänge die Octave und $\frac{1}{3}$ die höhere Quinte des Grundtones hören lässt, ist nun gar nicht abzusehen, wie Hr. Stöpel zu seiner Generaltonleiter:

c d e, f g a, b c d, es f g, as b c, etc.

durch *natürliche Entwickelung* gelangt seyn mag, die eben ihre Alleingültigkeit beurkunden soll. Statt uns diese Entwickelung in schlichter Prosa näher anzudeuten, als durch Hinweisung auf den *Anfang* der natürlichen Tonfolge eines *eingebildeten*, colossalen Waldhorns, sagt er in der Begeisterung der neuen Entdeckung von ihr: „die Natur leite uns damit in der schönsten Folgerichtigkeit durch das ganze Reich der Töne bis zu dem Höchsten in die Unendlichkeit hinauf (!), und zwar so unbemerkt (?) so ganz in ihrer Weise (?), wie das sichtbar sey an der Stufenleiter, die vom leblosen Steine hinaufführe zum Menschen, zu *Gott*." *)

Diese aus Hrn. Stöpels Werke wörtlich hervorgehobene Stelle, der quasi-philosophische Cardinalpunkt, um welchen das ganze *neue* System, wie um seine Achse, sich dreht, so weit es auf theoretische Neuheit Anspruch macht, würde übrigens von der Behandlung des Gegenstandes eine ganz unrichtige Ansicht geben. Diese ist völlig elementar, sehr verständlich und gewiss geeignet, der Harmonielehre, mit dem Clavierspiele verbunden, schon

*) Unser ehrwürdiger Naturforscher Blumenbach zeigt zur Genüge, wie es mit dem vernünftigen Sinne einer solchen *Stufenleiter* der Schöpfung bestellt sey. Wer ihn nicht selbst darüber hörte, lese nur in seiner Naturgeschichte die treffliche Anmerkung zu §. 4. des ersten Abschnitts.

bey den jüngsten Schülern Eingang zu verschaffen, — ein Verdienst der Logier'schen Methode, das von Unbefangenen schon jetzt anerkannt ist und zum Heile des musikalischen Unterrichts sich immer mehr geltend machen wird, sofern man nur jene elementare Harmonielehre als musikalische Grammatik, nicht als Compositionsschule betrachtet. — Es sollte hier durch ein einzelnes Citat der practische Werth der Stöpel'schen Darstellung nicht in Schatten gestellt, sondern nur nachgewiesen werden, wie weit der Verf. in der Selbsttäuschung über die Naturnothwendigkeit seiner neuen Entwickelung des Tonreiches gehe, bey welcher er plötzlich das physikalische Princip, womit er begonnen, verlässt und — in die augenscheinlichste Willkür verfallend — an der Stelle des alten ein neues Artefact aus dessen Elementen zu Stande bringt.

Unsere alte herkömmliche Tonleiter erlaubt sich aber, gegen den Vorwurf einer offenbaren Naturwidrigkeit, die Hr. Stöpel aus dem Schritte von der 6ten zur 7ten und 8ten Stufe deducirt, mit folgenden Gründen sich zu rechtfertigen. Man kann nicht umhin, zuzugeben, dass die nächstverwandte des Grundtones auf der ersten, die fünfte Stufe, und eine Abwechselung beyder als Grundtöne der Harmonie eines Tonstücks nothwendig ist; folglich muss die nächsthöhere Saite des Instruments, in g gestimmt, in ihren harmonie-eigenen Flageolettönen

g d g h d (f) g a h

einen für Melodieen der Tonart C wesentlichen Beytrag liefern. Da endlich der Grundton immer als Mittelglied einer grössern Tonreihe angesehen werden darf, so findet sich offenbar ausser g noch ein zweyter Verwandter von ihm, wenn man die nächstniedrige Saite so stimmt, dass er auf ⅓ ihrer Länge als fünfte Stufe erklingt, d. h. in f. Bey der Ablösung von C durch F consoniren nun mit diesem die harmonieeigenen Töne f c f a c (es) f g, unter denen (es) wie früher (b) und (f), nicht genau mit dem gleichnamigen Tone unserer Claviere übereinstimmt.

Soll also die Harmonie des Grundtons mit den nächstverwandten Hülfsharmonieen die Tonart in ihrer Vollständigkeit darstellen, so dürfen wir die nach ihrer Abstufung geordnete Folge der oben erhaltenen harmonie-eigenen Töne:

c f c f g a c d (es) e f g (b) h c d e (f) g a h

im beschränkten Sinne die natürliche Tonleiter der C-Tonart nennen, da wir sie aus Grund- oder Hülfsharmonie-eigenen Tönen construirt haben. Es liegt hier wirklich in der Natur der Sache, dass Melodieen aus dieser Tonart auch aus diesen Tönen entstehen müssen, von denen man die beyden nur einmal vorkommenden, (es) und (b), theils als die am seltensten zu vermuthenden, theils deswegen, weil sie dem Gehör in einer übrigens diatonischen Tonfolge misfallen, schon mit Grund aus der Tonleiter von C ausschliessen dürfte, wenn nicht die weitere Ausführung unseres herrschenden Tonsystems, worin diese Töne, wie die Natur sie giebt, als Intervalle gegen die übrigen Töne durchaus nicht taugen, sie ohnehin absolut verbannte. Und so erscheint unsere alte wohlbekannte Tonleiter wenn auch nicht als ein unmittelbares Naturerzeugniss, doch als ein sehr verständiges Artefact gerechtfertigt, während Hr. Stöpel sie als Product völliger Willkür und in Vergleich mit dem „ordnungsvollen, in sich so bedeutsamen Bau“ seiner Generaltonleiter als ein ganz verfehltes Machwerk älterer Musiker ansieht.

Man wird nach allem Vorhergehenden leicht begreifen, dass die neue Harmonielehre in den alten, aber längst beseitigten Irrthum verfallen ist, die Harmonie der Kunst müsse mit der der Natur identisch seyn, wodurch sie gerade ihren höchsten Reiz, den verschiedenen Charakter der Tonarten, aufopfern und alle unsere Instrumente mit gegebenen Tönen über den Haufen werfen würde. Webers klar und trefflich ausgesprochene Ansicht über die nothwendige Abweichung des idealen und wirklichen Tonsystems (in §. 292—305) hätte ohne allen mathematischen Beweis der rationalen Musik Hrn. Stöpel gegen seine natürliche Entwickelung der Töne misstrauisch machen und zu folgendem Dilemma führen müssen: Sind die Töne deiner Leiter nach der begonnenen Entwickelung sämmtlich natürlich entstanden, so taugt sie nicht für die Kunst; sind sie aber ad analogiam künstlich gebildet, so darf von keinem natürlichen Erzeugungsprocesse die Rede seyn. Wollte er aber nur ein neues System durch eine Generaltonleiter aus künstlich gewonnenen Tönen begründen, so war es zweckmässiger, die Folge c d e f, g a h c, d e fis g u. s. w. zu wählen, die nicht weniger natürlich und nicht willkürlicher, als die seinige, ist — schon desshalb, weil sie der gebräuchlichen Stimmung der Saiteninstrumente entspricht, die nach

Hrn. Stöpels consequent durchgeführter Ansicht eine ganz andere seyn müsste. Dadurch wäre ja auch die Klippe des Tones h, an welcher die alte Lehre scheitern und nur durch Quinten- und Octaven-Verbote das Leben retten soll, weil sie ihn als leitereigen von C betrachtet, mit guter Manier, aber ebenfalls nur dem Anscheine nach, umsegelt: denn da die verdriessliche siebente Stufe als Leitton aus den Melodieen von Cdur so wenig zu verbannen ist, als gis aus Amoll, auch in die von Hrn. Stöpel bearbeiteten nicht etwa dem Gebrauche zu Gefallen, sondern aus Naturnothwendigkeit, aufgenommen ist, so hilft die Verleugnung dieses Tones als eines harmonieeigenen unmöglich der Schwierigkeit ab, die wir nun einmal in der harmonischen Begleitung bey'm Uebergange von der sechsten zur siebenten und achten Stufe antreffen.

Hätte Hr. Stöpel seine Tonentwickelung nur als müssige Zugabe seiner Harmonielehre hingestellt, so könnte man stillschweigend darüber hinwegsehen. Da er ihr aber von theoretischer Seite einen grossen und gar unverdienten Werth beylegt, sein neues System auf jenen vermeintlich natürlichen Erzeugungsprocess gründet, dessen Wahrheit nach seiner Erwartung mit der Zeit durch sich selbst erkannt und dann „einer Vergleichung mit den Lehrsätzen der alten Schule nicht mehr bedürfen werde," — so kann es ihm bey seinem wiederholt versicherten Streben nach Wahrheit nur erfreulich seyn, wenn Freunde der Tonkunst und ihrer wissenschaftlichen Darstellung ihn auf die theoretische Schwäche seines Systemes, das als praktische Anweisung für den Anfänger so zweckmässig scheint, aufmerksam machen.

Nachrichten.

Elbing. In den letzteren Jahren hat auch in unserm Orte die höhere Musik Fortschritte gemacht. Wollte man sich die musikalische Kunst unter einem fünfzweigigen Baume versinnlichen, als: Tonwissenschaft, Composition, Kritik, Virtuosität und das Lehrfach: so ist nicht zu verkennen, dass in der neuesten Zeit auch bey uns jeder dieser Zweige, wiewohl einer mehr, der andere weniger, fruchtbringend gewesen ist. Tonwissenschaftliche Werkchen hat Hr. Stadtmusikus Urban von hier bereits zwey drucken lassen, die manches Gute enthalten, aber oft Klarheit in den Definitionen der Begriffe vermissen lassen. In der Composition hat sich Hr. C. Kloss, für Pianoforte und Gesang, versucht. Einige seiner Productionen sind auch bereits in dieser Zeitung und anderwärts erwähnt worden. Kritik giebt es viel, sehr viel bey uns; Alles kritisirt — auch, wie überall, solche, die wenig oder nichts von Kunst verstehen. Von wirklicher Virtuosität ist auch Einiges zu finden: versteht man aber darunter Concertspiel oder Gesang mit unausgebildeten Passagen, mit wenig Takt, ohne richtige Accentuation und ausdrucksvollen Vortrag: so haben wir viele Virtuosen. Das Beste, und gewiss Gute, findet man bey uns im Gesange einiger schulgerecht gebildeten und zugleich textsprechenden Dilettantinnen, und im Pianofortespiele.

Der Lehrzweig ist hier der fruchtbarste, d. h. es sind hier sehr viele, die sich mit Musik-Unterricht beschäftigen, und unter diesen allerdings Einige, die ihren Beruf als Lehrer kennen und erfüllen; die Mehrzahl aber treibt den Unterricht bloss als Broterwerb. Bey diesen schlechten, doch musiklustigen Zeiten findet indess auch diese wohlfeile Klasse Lehrer ihr Publikum, so wenig auch dieses und die Kunst dabey gewinnt. Von Theater- und Kirchenmusik haben wir auch so etwas; diess sey jedoch nur leise gesagt! — Von fremden Virtuosen erfreuten uns der rühmlich bekannte Concertmeister L. Maurer aus Hannover durch sein meisterliches, brillantes Violinspiel, in eigenen Compositionen. Auch der wackere E. Maurer aus Königsberg liess sich mit Compositionen von Spohr und A. Romberg hören. Ein junger Mann, Hr. Gross, von hier, trug in einem eigenen Concerte ein Concert von Kreutzer auf der Violine recht brav vor. Hr. Kammermusikus Bärmann aus Berlin liess uns auf dem Fagotte, in eigenen Compositionen, seinen schönen Ton bewundern. Auf der Flöte hörten wir den Kammermusikus Hrn. Kressner aus Dresden (schöner Ton, viel Geläufigkeit, aber schlechte Wahl der Compositionen); auf dem Pianoforte die Herren Mozart und Kloss, ersteren in eigenen Compositionen und dem Rondo brillant, A dur, von Hummel, letzteren in Tonstücken von Dussek, Ries, Field und eigenen. Ausserdem trug obgenannter Hr. Gross Pianoforteconcerte von Ries und Field sehr brav vor; nur ist ihm mehr Feuer zu wünschen. Auch eine Clavierlehrerin, Dem. Schmidt, trug ein Concert von Mozart, C dur, etwas kalt vor; besser das schöne Rondo brillant, Adur, von

Hummel. Ein zehnjähriger, talentvoller, ernster Knabe, Wilhelm Markull von hier, Schüler des Hrn. Kloss, spielte in einem eigenen Concerte, unter Leitung seines Lehrers, das schwierige und schöne Concert, A moll, von Hummel, ein Trio, Es dur, von Beethoven und Variationen von Ries, in festem Takte und mit ziemlich rundem und elastischem Anschlage. Manches hierin konnte er jedoch nicht ganz bezwingen. Auch als Sänger hat dieser Knabe vergangenen Winter schon viel Geübtheit gezeigt. Ein zweytes jugendliches Talent, Dem. Emilie T., ebenfalls eine Schülerin des Hrn. Kloss, spielte ein anderes Concert von Hummel, deutlich und präcis, in einem Concerte für die Armen. Die Abonnements-Concerte des Hrn. Urban bewegten sich, wie früher, im Gleise des Gewöhnlichen. Eine junge Dilettantin, Dem. B., noch Anfängerin, zeigte eine sehr hübsche umfangreiche Stimme. Wahren Kunstgenuss bereitete uns der Sängerverein durch die Aufführung einer Messe von Mozart, die im Logensaale zu wohlthätigen Zwecken Statt fand, und durch die Passionscantate *„der Tod Jesu* von Graun," im Lokale des Singvereins, vor einem besonders dazu eingeladenen Auditorium, unter Direction des Hrn. Kloss. Noch gab ein junger Mann, Hr. Gross von hier (Bruder des obengenannten Hrn. Gross), gegenwärtig Mitglied des Königsstädter Theaterorchesters in Berlin, Concert, und liess sich in demselben auf dem Violoncell mit B. Romberg'schen Compositionen hören. Sein Ton ist in der Tiefe markig, und seine Passagen zeugten von bedeutenden Fortschritten, die er unter Leitung seines wackern Lehrers, des Kammermusikus Hrn. Hannsmann's in Berlin, gemacht hat; jedoch scheint er den rechten Arm noch nicht gehörig zu beherrschen, eilt am Ende der Passagen und wirft zuweilen einige Noten zum Fenster hinaus. Die Variationen, ohne Begleitung, führte er brav aus. Wenn sein Spiel mehr Reife und sein Vortrag mehr Seele, gewonnen haben wird, so wird er ein sehr achtbarer Violoncellist werden.

Göttingen. Am 6. May gab Hr. Kammermusikus Rose, erster Oboebläser der Königl. Hannöver'schen Kapelle, ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert, in welchem er ein Concert von L. Maurer ein Rondoletto von demselben Componisten und ein Notturno von Hummel vortrug. Obschon sein Name unter den hiesigen Kunstfreunden nicht sehr bekannt war, so wurde dennoch sein Spiel, welches sich durch ausserordentliche Fertigkeit, durch seltene Sicherheit auf diesem schwierigen Instrumente und durch Zartheit im Vortrage auszeichnete, mit Recht mehr bewundert, als das seiner Herren Collegen, welche früher hier auf der Oboe Concert gaben (wir hörten unter andern die Gebrüder Hoffmann und Hrn. Braun) und denen ein weit grösserer Ruf vorangegangen war. Alle hiesige Freunde der Tonkunst sagen ihm den wärmsten Dank für diesen seltenen musikalischen Genuss. Sein Concert wurde noch durch zwey Ouverturen ausgefüllt: die eine von Feska, D dur, (wir hörten schon schönere Arbeiten von diesem ausgezeichneten Componisten) und die andere von Hummel. Auch sang der Hr. Studiosus Kirchner zwey Arien, und gab dadurch dem Concerte eine schöne Abwechselung. Hr. K. besitzt eine herrliche weiche Tenorstimme, ganz der des leider zu früh verstorbenen Gerstäckers ähnlich; auch ist sein Vortrag ausdrucksvoll und spricht von innigem Gefühle. Besonders musterhaft sang er die Arie von Mozart: Diess Bildniss ist bezaubernd schön.

Director Dr. *Heinroth.*

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Ueber das wirklich Klassische entstehen selten Parteien, es sey denn ein Bahnbrechendes.

* * *

Das Klassische möchte ich dasjenige nennen, was Lebens-Momente der Nation, hohe oder niedere, im klarsten, einfachsten Ausdruck in sich fasst.

* * *

„Wenn Das oder Jenes nicht von G..Sch.. H..M.. wäre, man würde es tadeln oder kaum achten;" ist die gemeine Rede.

Es ist aber billig, dass auch Unscheinbares, Unvollendetes, Leichthingeworfenes am Ruhme des Meisters Theil nehme. Und dann kann man auch sagen, wie Schiller: „Die Splitter seines Geistes hätten dich zum Gott gemacht;" und wenn zehn Dichter oder Tondichter sich in die Werke des einen Meisters theilten, sie würden alle so verehrt, als der Eine. Man kann aber fordern, dass auch bey scheinbaren Kleinigkeiten des Meisters seine

gewöhnlichen grossen und guten Intentionen vorausgesetzt werden.

Bey dem ächten Meister sind die verneinenden kritischen Pedanten strenge, bey dem Modemeister wird jedes halbweges Gelungene anerkannt. Was würden gewisse Kritiker sagen, wenn einmal ein Altmeister sich zum gepriesensten Werk eines Modemeisters als Vater bekennen würde?

* * *

Das Werk des Dichters und Tondichters enthält, gleich dem des Bildhauers, auf einfacher, fasslicher Oberfläche ein unendliches inneres Leben. Er studirt, sammelt und sichtet und übt sich sein Lebenlang, um seinem Besten einen kurzen Ausdruck zu geben, seinen Reichthum wie eine anspruchlose Gabe zu verschenken.

Er will seine innere Welt klar aussprechen, machen, dass die Welt um ihn her sich selbst klar werde. Sie horcht und folgt ihm aber nicht, wenn er sie nicht so anregt und festhält, dass sie stets unter seinem Spiel auch schafft, anschaut, denkt, fühlt, und ihr Antheil durch eine bequeme Selbstthätigkeit wach erhalten wird. So lässt sich die klassische Diction, die dichterische und musikalische, erklären.

Der Ueberdrang, der Singsang, die starre Stylistik lähmen diese Selbstthätigkeit. Der Geniesser belügt sich und andere, wenn er lobt; er sagt gähnend: Es ist recht schön!

* * *

Man kann absolut oder relativ geniessen; der Beurtheiler muss beydes zugleich; ja ein jeder sinniger Mensch ist im Leben täglich mehrmals in dem Falle, beydes zugleich thun zu müssen. Wir nehmen für Schön, was die Kritik nur bedingt lobt; wir vergnügen uns an Manchem, dem eine falsche Tendenz zum Grunde liegt. So entzückt uns vielleicht ein Musikstück, während wir uns doch nicht läugnen können, dass es, kritisch genommen, in Beziehung auf die Kunstgattung, Kunststufe, verfehlt ist.

So lebt man überhaupt mit der Welt in Frieden und Freuden, ohne dass sie einem recht ist.

* * *

Beurtheilung — von vorne — ist oberflächlich, applaudirend, tadelnd nach dem flüchtigen Eindruck; von der Seite — schief, einseitig, lobhudelnd oder schimpfend nach Nebenansichten; von hinten — theoretisch, kritisch, sieht in's mechanische Getriebe des Werkes; von unten — malitiös, auf den Kopf stellend; von oben — vornehm verkleinernd, anmaassend. Der humane Beurtheiler kennt und meidet alle diese Standpunkte, um sich auf den künstlerischen zu stellen, in die richtige Perspective. Hier erscheint die gute oder schlechte Intention, das Gelingen oder Verfehlen, und der Spruch ist gerecht und milde zugleich, wie ihn sich der Darsteller, die Hand auf der Brust, selbst sprechen müsste.

* * *

Warum vergleicht man denn so gern Künstler oder Kunstwerke mit anderen, da doch beyde selten commensurabel sind? Man kann ein Product an die Forderungen seiner Gattung halten, man kann ein Kunstwerk in den Cyklus der Leistungen des Künstlers stellen. Man kann sagen, was gut, was schlecht ist, aber selten, welches von zwey Gelungenen das bessere, welcher von zwey Meistern der grössere sey, es wäre denn etwa, dass Künstler und Kunstwerke gerade um denselben Kranz gerungen.

* * *

Ein Werk hat der Zeit von Glück zu sagen, wenn ihm ein freyes Urtheil widerfährt, nicht eines von Mystikern, Roué's, Enragé's, servilen Vettern und Basen, artistischen Lohnlaquaien, aesthetischen Musterkartenreitern etc.: wenn es nicht nach Mastix, Parfüm, Taback, Kaffee, Rumfordischer Suppe oder dgl. riecht.

* * *

Mit der wahren Kunst muss noch eine Nebenkunst gehen, wie mit der Webekunst die Appretir- oder Ausrüstkunst. Wie sich diese Käufer schafft, so schafft sich jene Leser, Hörer, Schauer. Denn so lese-hör-schaulustig, ja süchtig der Mensch im Allgemeinen ist, so ist er doch im Einzelnen wieder äusserst ekel und wählerisch, und bequem dabey. Man muss ihn also, wenn alles auf's Beste gemacht und fertig ist, dazu bringen, dass er darnach greift; das Sicherste ist, dass man ihn auf irgend eine Weise mitspielen lasse, damit er mitlebe, mitthätig sey, kurz — es erlebe, was er liest, hört, sieht.

* * *

Kein Wunder, dass das Mittelmässige beliebter ist, als das Beste. Der Mensch versteht und liebt nur das, was ihm gemäss ist.

F. L. B.

Recensionen.

Die untergehende Sonne. „Scheidenden Blickes leicht und hehr" mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. von W. Sutor. Hannover, in der Hofmusikhandlung von C. Bachmann. (Pr. 12 Gr.)

Jeder hat so seine Weise, und das ist eben gut. Macht es Einer wie der Andere: so haben wir nicht davon, was wir gern möchten, und ich glaube, man schliefe auch bey dem lobenswerthesten Einerley endlich vollkommen ein. Das kann man nun von diesem durchcomponirten Liede, wie man es nennt, eben nicht sagen. Der Tonsetzer hat es schon danach gemacht; ja er hat es sogar ganz anders gemacht, als er es sonst zu machen gewohnt ist, damit wir mit halben Augen die Sonne untergehen sehen sollen. In der That, der bekannte, angenehme Componist hat sich hier sichtlich bestrebt, oft genug etwas Anderes, als das Erwartete zu geben, viel weniger der Melodie, als der Harmonie nach, was auch bey weitem das Leichtere ist, wesshalb es dann auch in unseren Harmonie-Fremdheiten suchenden Zeiten fast gewöhnlicher geworden ist, als Viele wünschen. Unter die Letzteren gehört Schreiber dieses auch und steht keinen Augenblick an, zu behaupten: Die ganze überkünstelte Verzierung ist nichts, als ein Mantel über die Gebrechen. Stünde es mit Erfindung guter Melodieen unter den Menschenkindern gut: so würden sie weder Lust noch Noth haben, sich nach eingezuckerten Stachelbeeren umzusehen. Der Mangel einer glücklichen Erfindungsgabe geschickter Melodieen zwingt sie, soll es den Schein haben, als ob hier etwas Anderes, als etwas ganz Gewöhnliches herausgekommen sey, zu sonderbaren Fortschreitungen und Verbrämungen im Felde harmonischer Verknüpfung ihre Zuflucht zu nehmen. Und allerdings regt ein solches Verfahren für diejenigen, die einige (ich sage mit Fleiss nur, einige) Bekanntschaft mit dem harmonischen Regelwerk haben, die Aufmerksamkeit ihres musikalischen Verstandes auf: aber das Gefühl wird in der Regel nur zu wenig in erwünschte Thätigkeit gesetzt. Da aber die Musik es weit mehr mit dem Gefühl, als mit dem Verstande zu thun hat, so wenig ich auch hierin die Rechte des Verstandes geschmälert sehen möchte: so kann ich ein solches Verfahren, das man, durch einige bedeutende Meister unserer Tage recht in den Gang gebracht, ein vorherrschendes Verfahren unserer Zeit nennen könnte, doch durchaus nicht loben. Mir gefällt es nicht, wenn man einer Sache die Arbeit und die Absicht zu sehr ansieht. Es ist mir ein Beweis, dass der Verfasser die Schwierigkeiten der Darstellung noch nicht recht in seiner Gewalt hat, oder dass er ein verblendeter Jünger der Eitelkeit ist. Aus Empfindung muss Alles hervorgehen, und der Verstand muss so viel verschönernden Schmuck hinzuthun, als eben nothwendig ist. Was ist aber nöthig und wie viel? Das wollen wir einmal an einem guten Beyspiele zu zeigen suchen. Hier begnügen wir uns mit dem Geständnisse, dass uns die Folge der harmonischen Verknüpfung öfter zu gesucht, und nicht aus der Nothwendigkeit hervorgehend, erscheinen will. Damit ist nun aber noch keinesweges gesagt, dass es Allen, ja dass es auch nur der Mehrzahl so gehen müsste: es kann sich sogar treffen, dass die von uns in der Hinsicht nicht zu lobende Composition gerade darum von Anderen recht schön gefunden wird, denn die Leute wollen überall etwas Pfeffer daran. Davon abgesehen ist die Composition meist recht artig. Jeder versuche daher die Gabe des bekannten Tonsetzers selber und urtheile dann nach seiner Weise. Das Gedicht ist so völlig ohne gehaltene Scansion, dass es der Componist wohl durchcomponiren musste. Da hätte nun aber auch p. 4. im 3ten Takte der 4ten Klammer nicht declamirt

werden sollen

e-wi-ger Verjünge-rung.

sondern etwa:

e-wiger Verjün - ge-rung.

Die letzte kurze Sylbe in dem Worte **ewiger**, die auf den zweyten Hauptabschnitt des Taktes fällt, macht einen unangenehmen Eindruck, der leicht hätte vermieden werden können. Uebrigens wollen wir nicht in Abrede seyn, dass Gedicht und Musik für Viele sehr viel Ansprechendes haben können.

---

1. *Grand Sextuor pour Pianoforte, avec accomp. de deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, comp. — — par C. Arnold.* Op. 23. (Pr. 2 Thlr. 8 Gr.)

2. *Grand Sextuor, comp. par C. Arnold, arrangé en Sonate pour le Pianoforte à quatre mains par l'Auteur.* (Pr. 2 Thlr.) Beyde in Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Hr. A. ist als ein ausgezeichneter Virtuos auf dem Pianoforte bekannt, und einige seiner früheren, uns bekannten Compositionen, so wie diese seine neueste, scheinen zu erweisen, dass er zu der gründlichen Clementi-Cramer'schen Schule gehört; mag er nun unter diesen Meistern selbst studirt haben, oder nicht. Als Componist hat er sich uns in jenen früheren Werken als einen Mann gezeigt, der nicht sowohl durch Glänzendes und Auffallendes, als durch Anständiges und Bedeutsames in den Erfindungen, und durch eine gründliche, beharrliche, oft auch wahrhaft eigenthümliche Ausarbeitung sich Allen empfiehlt, die dafür Sinn und Bildung haben. Und so zeigt er sich auch in diesem Sextuor; ja hier vorzüglich. Dabey finden wir hier auch noch mehr Kraft und Energie des Ausdrucks, als sonst wohl, und eine gewisse Würde in der Haltung des ganzen Werks. Damit ist zugleich angedeutet, für welche Künstler oder Liebhaber das Werk bestimmt ist, und wir haben nur hinzuzusetzen, dass die Begleiter in No. 1. zwar solide Spieler seyn müssen, aber mit Schwierigkeiten verschont bleiben: der Klavierspieler hingegen in No. 1, und beyde iu No. 2, vollauf zu thun bekommen, nicht sowohl an behendem Fingerwerk, obgleich es daran auch keinesweges fehlt, als an kräftigem, grossartigem und charaktervollem Spiele; wesshalb auch das Werk denen, die sich hierin befestigen und weiter bringen wollen, auch als Studium noch besonders empfohlen werden muss. Gegen dasselbe einzuwenden finden wir nichts: doch wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass der Verf. hin und wieder Veranlassung bietet, ihn zu warnen, dass er nicht zu lang werde und nichts aufnehme, was, wenn auch an sich gut, doch in dem jetzt, für Musik so schnellen Laufe der Zeit schon in das Allgemeine gedrängt wird. Wo das schon ist, da halten wir für ungerecht und anmaassend, dagegen zu seyn: wo es aber werden, wo es wiederkommen soll, da glauben wir, warnen zu dürfen. Es ist freylich sehr schwer, sich alle dem zu entringen, was hieher gehört, und wir widersprechen auch nicht, wenn der Künstler sagt: Es ist nicht nur schwer, diess zu thun, sondern auch schlimm, dass man's soll. Gleichwohl, geniesst er für seinen Geist und seine Kunst die grossen Vortheile einer so rasch vordringenden Zeit, so muss er auch in ihre Eigenheiten, wo sie nicht unwürdig sind, sich fügen. Hr. A. und der Leser werden uns hoffentlich nicht falsch verstehen: wir tadeln nicht. — Das Werk besteht aus folgenden Sätzen: Adagio non troppo, F moll, ernst aufregende Einleitung. Allegro con fuoco, dieselbe Tonart, im Ausdrucke, wie die Ueberschrift sagt, die Ausführung kräftig, voll und breit. Andante, As dur, sanft, aber stets ernst. Allegro con spirito, Es dur, nach Art der grösseren Scherzando's Beethovens, mit Trio, H dur; jenes heftig, diess in angenehmen Bindungen. Finale, Allegro agitato, Fmoll, affectvoll, durchgehends auch in den Figuren sehr bewegt und von vieler Wirkung. Das erste und diess letzte Allegro sind uns die liebsten Sätze des Werkes, zu denen wir schon mehrmals zurückgekehrt sind und noch öfters zurückkehren werden. — Da das Ganze gleich im ersten Entwurfe vorzüglich auf Hervorhebung des Pianoforte und dessen, was ihm eigen ist, angelegt war, so konnte es sehr gut für zwey Spieler ohne andere Begleitung eingerichtet werden. Und so hat es auch Hr. A. eingerichtet, so dass man nicht nur nichts vermisst, sondern auch schwerlich vermuthen würde, dass es zuerst als Sextuor geschrieben worden sey. Es ist in beyden Formen sehr deutlich und schön gestochen.

Kurze Anzeige.

Souvent dans la nuit tranquille, Air varié sur une mélodie nationale de Moore pour Pianoforte à IV mains, par Ferd. Ries. Oeuv. 136. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 45 Xr.)

Ein einfaches, angenehmes Thema, fünfmal variirt. Die fünfte Variation bildet eine freyere Polacca; die vier vorhergehenden bleiben dem Thema getreuer, bringen nicht gewöhnliche Figuren oder sonst Gewöhnliches, sondern sind, wie durch guten Wechsel der Stimmen, so noch mehr durch Eigenthümliches in der Erfindung, anziehend und unterhaltend; auch nicht eben schwer auszuführen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Juny. №. 26. 1826.

Recension.

Theoretisch praktische Oboe-Schule verfasst etc. von Joseph Sellner, Mitglied der k. k. Hofkapelle und Professor der Oboe am Wiener Conservatorium der Musik. Erster Theil. Wien, bey Sauer und Leidesdorf.

Rec. lernt Hrn. Sellner erst jetzt durch das vorliegende Werk kennen, welches ihm von der Redaction dieser Blätter zur Beurtheilung übergeben worden ist. Er freut sich, die Bekanntschaft des Hrn. Verfassers auf eine so interessante Weise zu machen, und hofft, durch seine frühere Unbekanntschaft die Vermuthung der grössten Unparteylichkeit für sich zu haben, mit welcher er an die Recension jenes Werkes geht, wenn auch seine mehrjährige an den vorzüglichsten Kunstplätzen gesammelte Erfahrung ihm nicht erlauben sollte, überall in die Grundsätze des Verfassers einzugehen.

Die Sellner'sche Oboe-Schule ist, wie der Verf. selbst bemerkt, zunächst für solche Oboebläser bestimmt, welche die von Koch in Wien verfertigten Instrumente, die im Gebrauche mehrer Aushülfsklappen eine ganz andere Applicatur, als die älteren Instrumente, erfordern, zu spielen gewohnt sind, oder sich darauf üben wollen. Der erste Theil, welcher bis jetzt allein erschienen ist, enthält folgende Abschnitte von verschiedener Länge: 1) von der Haltung der Oboe, 2) von der Haltung des Rohres, 3) vom Holen des Athems, 4) vom Zungenstosse, 5) von der Lehre der Oboe überhaupt, 6) von der Gleichheit des Tones, 7) von dem Rohre, 8) von dem Gebrauche der Klappen und 9) von der Uebung der zweystimmigen Scalen. Dann folgt eine Tabelle aller Griffe nebst Abbildung einer Oboe von der vordern, linken und rechten Seite, um dem Auge anschaulich zu machen, wie die verschiedenen Klappen nach neuerer Art daran angebracht sind. Dann eine andere Tabelle aller auf der daselbst abgezeichneten Oboe ausführbaren Triller. Ferner bietet dieser Theil eine Reihefolge von Tonleitern in allen Tonarten mit hinzugefügter Begleitung einer zweyten Oboe und Uebungen in Terzen-Quarten-Quinten-Sexten-Septimen- und Octaven-Fortschreitungen dar. Alsdann folgen kürzere und längere Uebungen: 1) für die f-Klappe, 2) für die b- und f-Klappe, 3) für die es- b- und f-Klappe, 4) für die as- es- b- und f-Klappe, 5) für die des- (cis) as- (gis) es- b- und f-Klappe, 6) Klappen-Uebungen in den Tonarten mit Kreuzen, 7) Uebungen für die ais- (b) fis- und cis-Klappe, 8) für die gis- (as) fis- und cis-Klappe, 9) für die eis- (f) fis-cis- und gis-Klappe, 10) für die dis- (es) fis-cis- und gis-Klappe, und endlich zum Schlusse dieses ersten Theiles sechs leichte Uebungsstücke für drey Oboen.

Der Verfasser ist, besonders was die Klappenübungen betrifft, ziemlich weitläufig; er hätte sich wohl kürzer fassen sollen, um seiner Schule mehr Abnehmer und dadurch mehr Eingang zu verschaffen. Der Ladenpreis dieses ersten Theiles ist nämlich 4 Thlr.; ihm müssen der Anlage des Werkes nach wenigstens noch zwey andere von demselben Umfange folgen. Eine Oboeschule für 12 Thlr., welche überdiess nicht für den Gebrauch eines Jeden eingerichtet ist, dürfte aber Vielen zu kostspielig seyn.

Wir gehen die einzelnen Abschnitte des ersten Theiles durch:

Erster Abschnitt.

Von der Haltung der Oboe.

Was hierüber gesagt ist, wird jedem Sachverständigen als zweckmässig und dienlich erscheinen, ich gehe daher der Kürze wegen sogleich zu dem zweyten Abschnitte über. Er betrifft die

Haltung des Rohres.

Hierin ist es mir aufgefallen, dass der Verfasser sagt: „Es ist irrig, zu glauben, dass die Töne in der höhern Lage durch starken Druck der Lippen erzeugt werden; je geringer der Druck, je mehr Klang hat der Ton (ganz recht) und um so leichter ist das Instrument überhaupt zu beherrschen (?) u. s. w." Wenn Hr. S. die grössten Sprünge von der äussersten Tiefe bis zur äussersten Höhe, so wie überhaupt alle Schwierigkeiten dieser Art, vielleicht gar auf einem unbiegsamen Rohre, vollkommen ausführen kann, ohne die Lippen oder den Ansatz durch mehr oder weniger Druck zu verändern, so kann er mehr, als mir bis dahin noch bey allen Bläsern jeden Instrumentes vorgekommen ist, und als eine hundert- und mehrjährige Erfahrung sehr begreiflich lehrt. Ich kann also nur glauben, dass der Hr. Verf. sich sowohl hier, als in folgendem nicht deutlich genug ausgedrückt hat: die Oboe sey, je geringer der Druck, überhaupt um so leichter zu beherrschen. Wenn auch wirklich einige höhere Töne dieses Druckes weniger bedürfen, so folgt doch daraus noch keinesweges, dass sie sich alle darin gleich sind. In diesem nämlichen Abschnitte heisst es bald darauf: „je gleicher der Druck in Höhe und Tiefe ist, je mehr gewinnt man an Sicherheit und Leichtigkeit im Anschlagen der Töne." — So viel ich an mir selbst und an anderen erfahren habe, sprechen die tiefsten Töne nie leichter und runder an, als wenn man die Lippen recht locker und lose hält, so wie die höheren nur dann rein heraus kommen, wenn der Ansatz schärfer und der Mund dadurch etwas in die Breite gezogen wird. — Der dritte Abschnitt handelt

vom Holen des Athems,

und enthält mehre sehr löbliche und wichtige Lehren, die, genau befolgt, jedem Bläser von wesentlichem Nutzen seyn werden. — Im vierten Abschnitte:

vom Zungenstosse

konnte der Hr. Verf. wohl nicht viel mehr sagen, als geschehn ist, da man den Zungenstoss nur durch Uebung erlernen kann, und der Lehrer nur darauf zu achten hat, dass der Schüler ihn recht egal und nicht zu scharf und eckig hervor bringe. — In dem fünften Abschnitte:

von der Lehre der Oboe überhaupt,

wird wieder manche sehr gute Lehre gegeben, und schon dadurch, dass Hr. S. empfiehlt, den Schüler bey Erlernung der Scala mit den leichtesten Tönen [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] anfangen zu lassen, gesteht er gleichsam ein, dass die tieferen [Notenbeispiel] und hohen [Notenbeispiel] doch wohl schwieriger hervorzubringen seyn, also auch einen verschiedenartigen Druck der Lippen erfordern möchten, sonst könnte er den Schüler ja eben so gut bey [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel] anfangen lassen. Bald darauf sagt der Verf. selbst mit klaren Worten: „Ueber den Umfang von zwey Octaven darf man durchaus nicht früher hinausschreiten, als bis der Schüler zu vollkommener Dauer und Sicherheit gelangt ist; man nöthigte ihn sonst zu verschiedener Haltung des Rohres oder zu verschiedenem Drucke der Lippen u. s. w." — Sechster Abschnitt:

Von der Gleichheit des Tones.

Um diese, so wie manche andere Vortheile mehr und mehr auf der Oboe zu erhalten, war es allerdings sehr nützlich und nothwendig, zu den beyden Klappen für das tiefe c und es, auf die man sich noch vor etwa 40 — 50 Jahren fast allgemein beschränkte, noch andere hinzuzufugen; so entstanden zunächst die tiefe cis-Klappe, welcher Ton in der Tonleiter gänzlich fehlte, und dann die hohe f- oder Schleif-Klappe. Bald darauf erfand man auch noch fis-as-b- so wie mehre andere, und zuletzt nun die Aushülfs-Klappen, von denen in dieser Schule sehr viel die Rede, und auf welche zur Ausführung der musikalischen Uebungen stark gerechnet ist. Diese, so wie überhaupt die verschiedene Stellung mehrer Klappen, machen diese Schule, wie schon oben bemerkt ist, für diejenigen, welche nicht gewohnt sind, auf einem so eingerichteten Instrumente zu spielen, fast völlig unbrauchbar; und so viel ich weiss, ist die Zahl der Oboisten, welche Instrumente nach der ältern Einrichtung spielen, bey weitem die grössere. Nach meiner Ueberzeugung ist auch für die Natur der Oboe, eines so sehr saugbaren Instrumentes, keinesweges die allgemeine Einführung dieser Ueberladung mit so vielen Klappen zu wünschen. Was wird dabey gewonnen? Allerdings manche Passage, die vorher

unmöglich auszuführen schien, hie und da ein Triller, den man früher gar nicht oder nur unvollkommen schlagen konnte; auch können dadurch mehre Töne gebunden vorgetragen werden (wie die in diesem Abschnitte angeführten Beyspiele zeigen), welche sich auf einem ältern Instrumente nicht verbinden lassen u. dgl. m. Doch dieser Gewinn scheint mir den Nachtheil, der leicht durch Ueberladung mit so vielen Klappen entstehen möchte, nicht aufzuwiegen. Abgerechnet, dass, wie die Erfahrung lehrt, zu viele Klappen dem guten Tone der Oboe offenbar nachtheilig sind, wird man diesem Instrumente, welches, wie der Hr. Verf. selbst eingesteht, viel mehr geeignet ist, durch einfachen edlen Gesang die Seele zu rühren, als durch Bravour-Passagen, Sprünge u. dgl. zu imponiren, immer mehr halsbrechende Sachen aufbürden, die der Natur der Oboe ganz zuwider sind, welches ich selbst, während meiner zehnjährigen Anstellung bey der Königl. Oper in Berlin, hinreichend Gelegenheit hatte, zu erfahren. Warum sollten nicht Componisten, die für die Oboe schreiben, sich so gut darin unterrichten, was derselben angemessen ist, als wie sie es für jedes andere Instrument thun, und besonders für das Horn sehr viel Rücksicht auf das nehmen müssen, was dasselbe zu leisten vermag; warum will man gerade den Componisten für die Oboe durch Erfindung vieler Klappen es so bequem machen und ihnen Gelegenheit geben, sich berufen zu können: dieser oder jener Satz ist der Oboe abzuzwingen, wenn er auch gleich gar nicht hübsch oder wirkungsvoll sich ausnimmt; warum überhaupt so viele Klappen, da die Erfahrung lehrt, dass gute Meister auf Instrumenten mit wenigeren Klappen im Vortrage zweckmässiger Compositionen das Gefühl auf die angenehmste Weise angeregt, und auch durch mässige Bravour Bewunderung erregt haben?

Noch einen wesentlichen Nachtheil verursachen die häufigen Veränderungen an der Oboe, die vielleicht nicht immer Verbesserungen ausmachen: sie stören und verhindern den Wachsthum und die Reife eines Normal- oder Grundsystems in der Lehre der Oboe. Jeder lehrt nach seiner hergebrachten Weise, jeder glaubt, seine Art zu lehren sey die beste, seine Applicatur die richtigste, die Einrichtung seines Instrumentes die zweckmässigste; und so geht natürlicherweise das Streben nach einem und demselben Ziele, das gemeinschaftliche Hinwirken nach einem einzigen festbegründeten Puncte gänzlich verloren; und doch ist es nur dann möglich, etwas Vollkommenes herzustellen, wenn Alle sich zu einem guten Zwecke die Hände reichen!

Ich würde vorschlagen, um die goldene Mittelstrasse nicht zu verlassen, die Zahl von sieben, höchstens acht Klappen nicht zu überschreiten. Darin begreife ich die tiefe c-cis-es-fis-as-b- und hohe f- oder Schleifklappe; die achte würde die tiefe h-Klappe seyn, doch rathe ich zu dieser nicht unbedingt, da das zweyte Loch an der Stürze oder dem Becher, welches verschlossen werden muss, einen wesentlichen Einfluss auf den Ton der Oboe hat, und ihn in dem Falle etwas schallmeyartiges giebt; jeder wird sich leicht selbst davon überzeugen können, wenn er das zweyte Loch mit Wachs oder dgl. verklebt und dann den Ton genau prüft. Das, was ein wohlunterrichteter Componist mit Berücksichtigung dieser Klappen für die Oboe zu schreiben im Stande ist, reicht für die Natur dieses Instrumentes hin, und ist oft schon zu viel; und nur bey der vorgeschlagenen Beschränkung kann es auch möglich werden, eine allgemeine Schule für jeden Oboebläser einzuführen, und dadurch einem fühlbaren Mangel abzuhelfen, den der Hr. Verf. durch Herausgabe dieser Oboe-Schule noch immer nicht ganz gehoben hat, obgleich er gewiss den wärmsten Dank derjenigen verdient, welche die Oboe nach neuerer Einrichtung erlernen wollen. — Der siebente Abschnitt:

von dem Rohre,

giebt einige Vortheile beym Rohrmachen an, die nicht neu, doch zu beachten sind. Der achte Abschnitt:

von dem Gebrauche der Klappen,

legt die richtige Anwendung, Benutzung und Vortheile derselben auf das Verständlichste dar, und zeigt mehre Tonfolgen, die durch die Aushülfs-Klappen nunmehr verbunden werden können. u. s. w. — Der neunte und letzte Abschnitt:

von der Uebung der zweystimmigen Scalen

empfiehlt, zwey oder noch mehre Schüler zugleich zu unterrichten. Ich meines Theils halte von dieser jetzt ziemlich gewöhnlichen Methode nicht viel, ausser, wenn sie darauf beschränkt wird, dass man die Schüler bisweilen mehrstimmige Sachen zusammen spielen lässt.

Zum Schlusse verspricht der Hr. Verfasser: „Fortschreitende Duetten bilden die ferneren Abtheilungen dieses Lehr-Curses, und setzen, gehörig eingeübt, den Schüler in den Stand, jede Schwierigkeit ohne Mühe zu überwinden; nur darf bey diesem Instrumente weniger als bey jedem andern die Mechanik über den Ton, der Körper über die Seele je den Sieg davon tragen. Ein einziger ächter Klang wirkt mehr, als zehn Passagen, die unbemerkt an dem Ohre vorbeyrauschen. Der Oboist soll jede Schwierigkeit besiegen können, der Tonsetzer aber nur den höchsten Triumph seiner Kunst von ihm erheischen, dass er nämlich die Seele rühre, indem er dem Ohre schmeichelt."
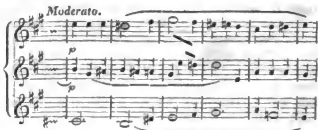
Von den hierauf folgenden beyden Tabellen deutet die erste die verschiedenen Griffe aller Töne, so wie die zweyte alle auf der abgezeichneten Oboe ausführbaren Triller an, die natürlich in mehren Fällen sehr verschieden von den Griffen auf Instrumenten nach älterer Art seyn müssen. — Dass sich hieran zweystimmige Scalen durch alle Tonarten, so wie die verschiedenen Klappenübungen reihen, habe ich bereits oben angeführt, und es würde viel zu weitläufig seyn, ein Urtheil über jede einzelne fällen zu wollen, da sie allein einen Raum von 95 grossen Seiten ausfüllen; nur so viel sey gesagt, dass sie denjenigen, die im Besitz einer Oboe nach der neuern Art sich befinden, zweckmässig und dienlich, Andern aber fast völlig unbrauchbar erscheinen werden. Ich füge also nur noch einiges über die sechs leichten Uebungsstücke für drey Oboen hinzu. — Sie sind sämmtlich im strengen Style, fugenartig behandelt, doch scheint der Hr. Verf. sich in dieser Schreibart nicht frey bewegen zu können. Dafür zeugen mehre Fortschreitungen der Harmonie, die nicht natürlich und dem Ohre unangenehm sind, so wie überhaupt die Stimmenführung häufig nicht fliessend und melodisch genug ist. Besonders in No. 2, Adur, $\frac{3}{4}$ Tact, aus welchem ich einige Stellen anführe, die Niemand für wohlklingend halten wird; z. B:
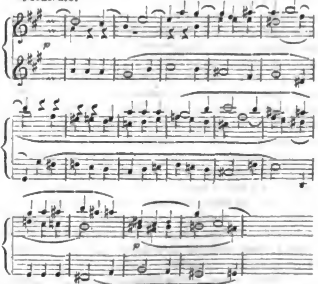


wenn in dem letzten Tacte die dritte Oboe statt



bloss bekommen hätte, so würde der Satz rein geworden seyn, doch wollte Hr. S. wahrscheinlich den Gang des Thema's nicht unterbrechen. Ein geübter Contrapunctist kömmt selten in solche Verlegenheit. Ferner in folgender Stelle:



klingen die beyden verbotenen grossen Terzen in der ersten und zweyten Stimme widerlich. Auch würde der letzte Tact in der dritten Stimme durch dem Ohre angenehmer seyn. Am unangenehmsten ist mir aber der ganze folgende Satz gewesen:



in welchem man unmöglich die Harmonieenfolge und Modulation schön und fliessend finden kann. — Mir scheint es, als ob der Componist sich im doppelten Contrapunkte noch nie versucht, und in diesen Trios ein kleines Probestück hätte wagen wollen; doch war dann hier der rechte Ort nicht gewählt. Was in einer Schule aufgenommen ist, das muss zum Muster dienen können! Diesen sechs Musikstücken merkt man bald ab, dass sie dem Componisten Mühe und Anstrengung gekostet, nicht

in einem Augenblicke reger Begeisterung und mit einem Gusse entstanden sind, vielmehr scheint es, als ob er jede Stimme besonders geschrieben, die Themen bald in der ersten, zweyten oder dritten Stimme eintreten lassen, und zu diesen etwas angepasst hätte. Diess gilt mehr oder weniger von allen sechs Nummern, besonders da, wo das Thema entweder in der Dominante oder Tonica anhebt. Hr. S. hätte lieber statt dieser einige Musikstücke hinzufügen sollen, in denen der Schüler Gelegenheit gefunden hätte, einfache sangbare Melodie vortragen zu lernen, welche man in diesem ersten Theile der Schule ganz vermisst, und die doch von dem Hrn. Verf. selbst mit Recht als die Seele der Musik erkannt wird, wesshalb er auch in seiner Einleitung den Lehrlingen der Oboe das Studium der Singschulen empfiehlt.

Diess ist mein freymüthiges Urtheil über Hrn. S.'s Oboeschule. Ob es das richtige sey, oder nicht, werden die Meister dieses Instrumentes entscheiden. Hrn. Sellner's Verdienst habe ich durch die offne Darlegung meiner Ansicht nicht schmälern wollen; vielmehr wünsche ich, dass er das gutgemeinte auch gut aufnehmen, und mir beym ersten Begegnen nicht minder freundlich als Kunstverwandter die Hand reichen möge!

Stich und Papier dieses Werkes sind gut, wie von der Verlagshandlung zu erwarten war. Einige unbedeutende Druckfehler sind hinten angemerkt.

Ludwigslust, den 25. May 1826.

Wilhelm Braun.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. Am 1sten, im Kärnthnerthortheater: *Des Kaisers Genesung*, Cantate von Johann Christian Mikan, Doctor und Professor an der k. k. Universität zu Prag; in Musik gesetzt vom Kapellmeister Gyrowetz; die Hauptstimmen vorgetragen von Madame Grünbaum, Dem. Uetz, den Herren Dietz und Preisinger. Die Worte haben wir nicht verstanden; nach den vielen langsamen Sätzen zu schliessen, mag der Inhalt meist tragisch seyn; es kam darin nichts vor, was, heitere Gefühle erregend, der frohen Volksstimmung entsprochen hätte; so liess denn das Ganze kalt, und ging unbeachtet vorüber. Darauf folgte: *Alexander in Indien*, dasselbe Ballet, womit vor Jahresfrist Hrn. Barbaja's erste Entreprise sich glänzend endigte. Es gefiel abermals, wiewohl man im gegenwärtigen Tanzpersonale die vortreffliche Brugnoli mit grossem Bedauern vermisst. Die Musik, aus verschiedenen beliebten Opern zusammen getragen, ist freylich nur ein Pasticcio, hört sich aber recht angenehm an.

Am 6ten, im Josephstädtertheater: *Der Untergang des Feenreiches*, romantisches Gemälde mit Gesang und Tanz, in zwey Abtheilungen, vom Verfasser der Arsena, Arsenius u. s. w. (Hrn. Carl Meisl); Musik von Hrn. F. A. Kanne. Erste Abtheilung: *Die Fee auf Reisen*; zweyte Abtheilung: *Liebe, mächtiger als Feengewalt.* Der Titel giebt zugleich Aufschluss über den Inhalt; ausser einer sehr hübschen Mondschein-Decoration und der frappanten Maschinerie bey den Aktschlüssen hat nichts Gnade gefunden.

Im Kärnthnerthortheater: *Der Freyschütz*, worin Hr. Schuster (Max), Dem. Franchetti (Agathe) und Dem. Uetz (Annchen) gefielen, Hr. Fürst jedoch als Caspar wenig ansprach.

Im Locale des Musik-Vereins: Musikalisch-declamatorische Mittags-Unterhaltung der Demoiselles Friederike und Josephine Vernier (talentvolle Schwestern und Bühnen-Novizen), worin vorkam: 1. Quatuor von Haydn; 2. *Das Kind im Walde*, Gedicht, vorgetragen von Friederike Vernier; 3. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Vio; 4. Pianoforte-Polonaise von Czerny, gespielt von Fräulein Oster; 5. Castelli's Gedicht: *Gretchen in der Stadt*, declamirt von Josephine Vernier; 6. Polonaise für die Violine, von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Feigerl; 7. *Der Schutzgeist*, Gedicht von Sydow, gesprochen von Friederike Vernier; 8. *Die Liebe*, Gedicht; in Musik gesetzt von Woržischeck, gesungen von Hrn. Tietze; 9. *Trostgedicht der Kleinen*, von Castelli, declamirt von Josephine Vernier; 10. Variationen über Nel cor più non mi sento, gesungen von Dem. Vio.

Am 7ten, ebendaselbst: Privat-Concert eines (übrigens unbekannten) Hrn. Lom, enthaltend: 1. Quintett von Ries; 2. grosses Potpourri für die Guitarre, von Lom; 3. Duett aus *Elisa e Claudio*, von Mercadante; 4. Declamation; 5. Romberg's Divertimento über schwedische Lieder, gespielt von Hrn. Fränzl. Referent war verhindert, Ohrenzeuge zu seyn; hat indess, wie ihm versichert wird, nichts dabey verloren, indem sich hier nur die erste Hälfte des Spruchs: „Kurz und Gut, anwenden liess.

Am 10ten, im Kärnthnerthortheater:

Der Schnee. Der freudigste Empfang ward Hrn. Forti bey seinem Wiedererscheinen zu Theil; auch Dem. Uetz, in der Partie der Bertha, befriedigte, wenn sie schon ihre beliebte Vorgängerin, Dem. Sontag, nicht zu erreichen vermochte.

Am 11ten, im k. k. Augarten-Saale: Morgen-Concert des Hrn. Schuppanzigh (eigentlich für den 1. May bestimmt, doch wegen ungünstiger Witterung um anderthalb Wochen vertagt), folgenden Inhaltes: 1. Neueste Ouverture von Beethoven (in C); 2. Arie mit Chor von Raimondi, gesungen von Fräulein Heckermann; 3. Pianoforte-Variationen von Worzischeck, über die *Sentinelle*, gespielt von Fräulein Salamon; 4. Gedicht von Grillparzer (die Vision), declamirt von der k. k. Hofschauspielerin Dem. Müller; 5. Variationen für das Fagott, componirt von Hrn. Kapellmeister Conradin Kreutzer, vorgetragen von Hrn. Hürth; 6. Grosser Marsch mit Chor, von Beethoven (aus den *Ruinen von Athen*); 7. Adagio für die Violine von Beethoven und Boleros von R. Kreutzer, vorgetragen vom Concertgeber; 8. Neue Hymne zur Feyer der Genesung Sr. Majestät des Kaisers, in Musik gesetzt von Kapellmeister Conradin Kreutzer, gesungen von Dem. Heckermann, Hrn. Dietz und dem Chor. — Also, im Durchschnitt solide, gangbare Waare; die letzte Nummer, ungemein melodisch und dabey zeitgemäss, konnte schon desshalb die erwünschte Wirkung nicht verfehlen.

Im Leopoldstädtertheater, zum Benefiz des Regisseur's Hrn. Fermier: *Herr Joseph und Frau Baberl*, lokale Posse mit Gesang in drey Aufzügen, nach dem Lustspiele: *Der Fleischhauer von Ordenburg* frey bearbeitet; Musik von Kapellmeister Wenzel Müller. Der Versuch, accreditirte komische Lustspiele in Singspiele zu verwandeln, ist schon mehre Male, und auch hier, mit günstigem Erfolge belohnt worden; in die Länge dürfte indess diese bequeme Manipulation dennoch nicht Stich halten.

(Der Beschluss folgt.)

Bremen, im Februar 1826. In dem letztverflossenen Jahre haben sich hier drey Veränderungen hiesiger Musikanstalten ereignet, welche bedeutend genug scheinen, um sie in der musikalischen Zeitung anzuzeigen. Erstens die Errichtung eines ganz neuen Operpersonals, dessen Bestand aber jetzt schon wieder sehr schwankend geworden ist; zweitens die neue Einrichtung einer geschlossenen Gesellschaft für Privat-Concerte im Krameramthause, auf fünf Jahre (diese Gesellschaft will jeden Winter vierzehn Concerte, unter Leitung der Herren Riem und Ochernal, anstatt der früheren Abonnements-Concerte, geben.); drittens das Aufhören der bisher so glänzenden Unions-Concerte, deren etwa zehn bis zwölf in jedem Winter Statt fanden und deren Abstellung leider, wie man sagt, durch Privat-Uneinigkeiten veranlasst worden seyn soll. Ueber jede dieser Veränderungen noch ein paar Worte. Die neue Oper begann seit dem 1. September v. J. unter der neuen Theaterdirection des Hrn. Dr. Georg Klindworth aus Lübeck, dessen anfängliche Verbindung mit dem bekannten Tenoristen Hrn. Blumenfeld sich hier bald wieder auflöste, weil der letztere aus Vorsicht nicht auf so gewagte Unternehmungen eingehen wollte. Vor ihnen hatten Hr. Mejo und v. Zahlhas die Oper dirigirt. Sehr bald zeigte sich denn auch das allzu Gewagte in D. Klindworth's Unternehmen, besonders in den zu hoch gestellten Eintrittspreisen. Doch waren die Sänger trefflich, z. B. Hr. Pillwitz, Bassist, als Axur, Leporello, Wasserträger, Osmin, Mafferu, Pistofolus, Tancred, Caspar, Alidor in *Aschenbrödel*, Seneschall und als Pachter Gutmann in *Rosette*. Die erste Sopransängerin, Mad. Eggers, entzückte als Astasia in *Axur* so, dass ein Lobgedicht auf sie in hiesigen Blättern erschien; sie gefiel ferner als Prinzessin von Navarra, Constanze, Donna Anna, Elvira im *Opferfest*, Agathe, Rosette, Zetulbe im *Kalifen von Bagdad*, als schöne Müllerin, Constanze im *Wasserträger* u. s. w. Eine wahre Glockenstimme, Jugend, Schönheit und Anmuth zeichnen sie aus. Mad. Steinert gefiel besonders als Aennchen im *Freyschütz*, schöne Müllerin, Marcelline im *Wasserträger*, Elvira in *Don Juan*, Myrrha im *Opferfest* u. s. w. Ihr Gesang ist sehr kunstreich. Hrn. Blumenfeld's merkwürdige Falsetstimme (als Prima Donna oder falsche Catalani) wurde allgemein bewundert. Ein bedeutender Tenorist fehlte; doch genügte Hr. Steinert als Max im *Freyschütz*, als Graf im *Wasserträger*, als Ottavio in *Don Juan* etc. Hr. Eggers erschien als Tarar in *Axur*, Murney, Johann von Paris, Arsir in *Tancred* etc. Die Chöre waren wie gewöhnlich nur schwach besetzt. Als Preciosa trat Dem. Scholz auf, eine sehr würdige Künstlerin. Auch hier ward das Vaudeville: *Sieben Mädchen in Uniform* oft wiederholt. In Zwischenakten wurden zuweilen eigene musikalische Compositionen des Hrn. Pillwitz und

des Schauspielers Hrn. Clapius von ihnen selbst gesungen, theils vierstimmige Gesänge, theils auch Instrumentalmusik, die nicht missfiel. Neue Opern sind gar nicht gegeben worden.

Im Januar d. J. stellte der bisherige Theaterdirector, Hr. Dr. Georg Klindworth (nicht Klinckworth) seine Zahlungen ein; die Schauspieler und Operisten sahen sich genöthigt, wegen lange vorenthaltener Besoldung sich selbst an die Kasse zu stellen und die eingehenden Gelder einzunehmen, worüber mancherley unruhige Auftritte entstanden; endlich trat die Obrigkeit dazwischen und verordnete einen aus hiesigen Bürgern zusammengesetzten „Interimistischen Theatervorstand," in dessen Namen die Bühnenverwaltung einige Zeit fortgesetzt wurde. Doch ist ein grosser Theil der Gläubiger unbefriedigt geblieben. Da wir nun in Gefahr waren, die schöne, obwohl kostspielige Oper gänzlich zu verlieren, so verbanden sich Hr. Pillwitz, erster Bassist und sehr beliebter Sänger, und Hr. Bethmann, erster Komiker der bisherigen Bühne, übernahmen die neue Theaterdirection und hielten den grössten Theil der Gesellschaft zusammen. Demzufolge ist Hr. Klindworth abgetreten. Die neu zu Stande gekommenen Abonnements werden bis in den Sommer fortdauern, etwa bis August. Man fährt fort, gute Opern zu geben, aber wenig oder gar keine neuen; das Personal der Oper ist noch dasselbe. Eine neue Erscheinung ist jedoch Dem. Kainz, die schon im Jahr 1822 hier glänzte. Sie kommt diessmal aus Florenz, Hannover und Celle, und trat zuerst als Tancred mit erneutem grossen Beyfall auf; dann als Emmeline, schöne Müllerin, Agathe am 4. April, und sang in ihrem Concert am 8. April im Saal des Krameramthauses einige der beliebtesten Arien mit grosser Kunst. Ein italienisches Sängerpaar, Signor Cinelli und Mad. Riccardi, hier eine sehr seltene Erscheinung, traten nur einmal am 6. März in Rossini's Operette: *La Donna astuta* (die listige Frau) in der Rolle des Pandolfo und der Lucinda mit Beyfall auf. Ein neues Vaudeville am 28. März war: *Schülerschwänke*, Seitenstück zu den hier oft wiederholten *Sieben Mädchen in Uniform*.

In den neuen Privat-Concerten im Krameramthause, die alle 14 Tage Statt finden, aber erst im Herbst mit Mühe zu Stande kamen, werden die Symphonieen von Haydn, Beethoven, Mozart und Eberl aufgeführt, auch zuweilen Arien und Gesangstücke, Concerte für einzelne Instrumente u. s. w. Ausser den Mitgliedern haben bloss Fremde Zutritt, und es ist die Einrichtung getroffen, dass fremde Virtuosen sich gegen ein anständiges Honorar darin hören lassen können, wenn sie es nicht vorziehen, ein eigenes Concert auf ihre Kosten zu geben (wobey sie sich selten gut stehen). Man hatte, hiess es, anfangs die Absicht, es fremden und hiesigen Künstlern unmöglich zu machen, hier eigene Concerte zu geben und den Musikern des Orchesters diess sogar bey Verlust ihrer Besoldung verboten; ja, die Mitglieder des Concerts hatten sich, sagt man, anheischig gemacht, kein solches eigenes Concert zu besuchen — eine Maassregel, die man wohl nicht liberal nennen kann, und welche einer freyen Kunst und einer freyen Stadt nicht eben würdig ist. Auch hätte man es nicht zur Ausführung bringen können, weil dazu ein ungewöhnlich grosser Fond gehört (in Altona, sagt man, soll es ausgeführt seyn); der hiesige Fond ist jedoch bey weitem nicht dazu hinreichend, er genügt bis jetzt nur, um die festgestellten Besoldungen der Musiker zu bestreiten. Freylich sind der öffentlichen Concerte hier schon weniger geworden; allein wie unausführbar die beabsichtigte Ausschliessung ist, zeigte sich sehr bald, als die kunstreiche Clavierspielerin Leopoldine Blahetka aus Wien hier im December und Januar zwey sehr volle, eigene Concerte bald nach einander gab, und zwar zu dem hier ungewöhnlichen Eintrittspreise von 1 Gulden. Ein drittes sehr volles Concert gab sie auch noch in der Union als „Abendunterhaltung." Diese treffliche Schülerin von Moscheles, die ihres Lehrmeisters würdig ist, trug ein Clavierconcert von Hummel, Variationen von Moscheles, grosse Bravourvariationen, von ihr selbst componirt, das grosse Sextett von Hummel (als Quintett, die Principalstimme auf dem Fortepiano) und ein grosses Potpourri für Clavier und Violine, von Moscheles und Lafont, begleitet von Hrn. August Ochernal, mit grossem Beyfall vor. Zum ersten Mal hörten wir hier die Physharmonica, indem Dem. B. von ihr selbst componirte Variationen, den Bass auf dem Flügel und die Discantstimme auf der Physharmonica, mit unglaublicher Fertigkeit vortrug, ohne dass es sie im mindesten zu ermüden schien. Ein Potpourri für die Physharmonica folgte. Der Ton dieses in Wien verfertigten Instrumentes steht zwischen dem einer Hoboe und eines Dudelsacks, ist aber nicht unangenehm. Ein ganz ähnliches Instrument, das Aeolodion (in Schweinfurt erfunden), hat jetzt unser geschickter Instrument-

macher Hr. Ickler in der Grösse einer Orgel verfertigt; es wird auch schon in Kirchen statt einer Orgel gebraucht, und eines von seiner Arbeit wird schon auf Bestellung nach Paris gehen. Auch in dem naheliegenden Städtchen Verden hat der Instrumentmacher Tappe schon ein Aeolodion gebaut, dessen Ton sehr angenehm ist. Hr. Ochernal Vater und Sohn trugen ein Potpourri aus Spohr's *Jessonda* für Violine und Bratsche mit dem grössten Beyfall vor, und Vocalquartette wechselten mit Arien und Duetten. Beethovens Ouverture aus den *Ruinen von Athen* wurde mit Interesse gehört; Hr. Nuckel sang einige Tenorarien sehr angenehm. Schillers *Taucher* als Melodram von Blum gefiel; am meisten aber einige Wiener Lieder, von Hrn. Blumenfeld im Falsett gesungen. Hr. Hierling Sohn, aus Gotha, liess sich auf der Franklin'schen Glasglockenharmonica, deren Glocken aus vierzehntausend Glasglocken auf der Fabrik ausgesucht seyn sollen, ehe man die Stimmung erreichen konnte, in Chorälen und Variationen hören. Der hanseatische Musikdirector Helfrich gab kürzlich ein eigenes Concert, worin er sich mit gewohntem Beyfall auf der Clarinette hören liess.

Am Charfreytage wurde von der Singakademie unter Hrn. Riems Leitung Mozart's *Requiem* zum Besten der Vegesacker Wittwen- und Armenanstalt für verunglückte Seefahrer in der St. Petrikirche vor einer zahlreichen Versammlung aufgeführt. Mad. Macgregor, Dem. Buscher und Dem. Heuss sangen darin die Hauptpartieen. Am 22. Februar wurde in der Union ein Concert zum Vortheil der Dem. Buscher gegeben, worin diese junge Sängerin sich durch den Vortrag einiger Arien auszeichnete. Eine andere junge Sängerin aus Bremen, Dem. Henriette Grabau, hat sich für nächsten Winter bey dem Concert in Leipzig engagirt. Die Singakademie unter Hrn. Riem, und die Grabau'schen Gesangvereine setzen ihre regelmässigen Uebungen wie gewöhnlich fort. Dr. W. C. Müller hat ein Gedicht über Musik, betitelt: *Pentaide*, oder *das Quintett*, in Hexametern, nebst Tabellen über Geschichte der Musik und fremde Musikvereine u. s. w. in zwey Bänden, angekündigt. Poetischen Werth, meint man, dürfte es wohl nicht haben, aber einigen historischen und litterarischen.

Nekrolog.

Schon wieder haben wir der musikalischen Welt einen Verlust anzukündigen; und welch einen Verlust! Carl Maria von Weber ist nicht mehr. Auf dem Gipfel seiner Kunstthätigkeit und seines Ruhms im In- und Auslande, erst 39 Jahre alt, riss ihn ein höchstunerwarteter, urplötzlicher Tod in London, wo er bekanntlich seinen *Oberon* auf die Bühne gebracht und zwanzigmal dirigirt hatte, in der Nacht vom 5ten zum 6ten Junius dahin. Sein Körper war nie stark; ein verborgenes Lungenübel und die übergrosse Aufregung und Anstrengung in den letzten Monaten führten sein, für ihn schmerzloses, für alle Freunde der Tonkunst sehr schmerzliches Ende herbey. Er hinterlässt eine Wittwe und zwey Kinder.

d. Redact.

Kurze Anzeige.

Adagio et Rondeau brillant pour Pianoforte, par J. E. Horzalka. Oeuv. 8. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 20 Gr.)

Das vorkommende Tutti und Solo zeigt an, dass diess Stück eigentlich mit Begleitung geschrieben ist; sonst würde man es ihm kaum abmerken. Das Adagio ist reich verziert; das Rondeau reich figurirt. Beyde sind interessant, und nicht ohne Eigenthümlichkeit, besonders in den vielfältigen Figuren. Die Schreibart im Ganzen, und mithin auch die Art, wie beyde Sätze vorzutragen sind, nähert sich der Czerny's am meisten. Allerdings siehet es bunt aus in dieser Musik: aber dass gar kein Faden, sowohl für den Ausdruck, als für die Bearbeitung, hindurchginge, das kann man nicht behaupten. Viel Fertigkeit, Nettigkeit und Zierlichkeit im Spiele muss der besitzen, der diess Stück gehörig vortragen will. Dann wird es ihn und die ihn hören, heiter und angenehm unterhalten. Es ist gut gestochen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № X. 1826.

Replik auf Hrn. Franz Stöpels Beantwortung meiner ihn betreffenden Erklärung.

Was Hr. Stöpel in No. 80. dieser Zeitung zur Beantwortung meiner Erklärung in No. 45. derselben vorgebracht hat, ist der Hauptsache nach nicht neu, sondern schon wörtlich in dem Prospectus seiner Unterrichtsanstalt vom October 1822 gesagt worden, in welchem er meine schon damals gegebene öffentliche Erklärung, dass er meine Methode nicht gefasst habe, zu widerlegen versucht. Aus unzeitiger Schonung, die ich freylich jetzt zu bereuen habe, ist eine öffentliche Rüge der Aeusserungen, die er jetzt wiederholt, damals unterblieben. Aber Hr. St. war sie zu widerrufen bereit, wie aus folgendem Briefe hervorgeht:

Hochverehrtester Hr. Logier!

Obwohl ich immer des festen Glaubens gewesen bin, dass Sie es mit Ihrem Prospectus nicht so gemeint haben, wie es das Publikum glaubte, und so sehr mich vielerley meinen Abgang von Berlin wünschen macht; so sehr hat mich doch hinwieder unsere heutige mündliche Unterredung zu der Hoffnung gebracht, dass Sie mir doch vielleicht noch einmal verzeihen könnten, — und dann würde ich um keinen Preis Berlin verlassen. — Indem ich mir daher erlaube, Ihnen zu versichern, wie ich gern öffentlich erklären will, dass ich im Irrthum gewesen, und alles Geschehene zurückrufen will, frage ich Sie bittend:

darf ich Vergehung von Ihnen hoffen? und wollen Sie mir morgen eine halbe Stunde zu einer mündlichen Unterredung schenken?

Ich bleibe unter allen Umständen Ihnen mit Hochachtung ergeben *Stöpel.*

Berlin, den 12. März 1825.

Die Vergehung zu gewähren fiel mir nicht schwer; aber die Forderung, ich solle ihn öffentlich für hinreichend bewandert in meinem Lehrverfahren anerkennen, musste ich verweigern.

Eine solche Anerkennung ist auch zu keiner Zeit von mir geschehen, und von Hrn. St. nur daraus abgeleitet, dass ich ihn nicht gehindert habe, sich meines Unterrichts zu rühmen. Er weise eine Zeile von meiner Hand auf, worin seine Befähigung ausgesprochen wäre.

Doch das Publikum ist schon zu viel mit diesem unbedeutenden Streite behelligt, darum füge ich hier nur noch ein Rescript des hohen Ministeriums der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten bey, das mir auf mein Gesuch um Ertheilung eines authentischen Zeugnisses in dieser Angelegenheit ausgefertigt worden ist:

Auf Ew. Wohlgeboren Eingabe vom 10ten d. M. muss das unterzeichnete Ministerium zwar Ihrem eigenen Ermessen überlassen, wegen derjenigen Aeusserungen, die der Musiklehrer Stöpel in einem öffentlichen Blatte sich gegen Sie erlaubt hat, die erforderlichen Maassregeln zu nehmen, aber eine officielle Erklärung über die Einführung und den Fortgang Ihrer Lehrmethode in Berlin, so wie sich solches nach Lage der hierüber vorliegenden Verhandlungen ergiebt, will es Ihnen nicht vorenthalten, und indem es Ihnen von solcher Gebrauch zu machen überlässt, hofft es Sie hierdurch hinlänglich zu beruhigen.

Durch einen in die allgemeine musikalische Zeitung vom Jahre 1826 eingerückten Bericht des Kapellmeisters Spohr ist das Ministerium zuerst auf Ihre Lehrmethode aufmerksam gemacht worden, und diess gab Anlass, dass der hiesige Musiklehrer Stöpel, der diesen Bericht einreichte, und sich zu einer Reise nach London anheischig machte, da ihm die nöthigen Vorkenntnisse zugetraut werden konnten, in den Stand gesetzt wurde, Ihren Unterricht dort zu benutzen. Als Sie aber im September 1821 in Berlin sich einfanden, wurden Sie von dem Ministerio aufgefodert, selbst hier eine Lehranstalt zu errichten, da von dem Musiklehrer Stöpel die Ausübung Ihrer Methode mit vollständigem Erfolge aus mehren Gründen nicht füglich zu erwarten war. Ihre Angelegenheiten in London erforderten eine Zeit lang noch Ihre dortige Anwesenheit, und Ihr hiesiges Lehr-Institut kam erst im Herbste 1822 zu Stande. Schon im Februar 1823 wurde jedoch eine öffentliche Prüfung Ihrer Schüler und Schülerinnen von Ihnen veranstaltet, bey welcher der Chef und einige Räthe des unterzeichneten Ministerii, so wie mehrere zu einer gutachtlichen Aeusserung beauftragte Kunstkenner, als der Consistorial-Rath Dr. Ritschl, der Professor Zelter, die Musikdirectoren Schneider und Bach, und der Musiklehrer Klein gegenwärtig waren. Der Erfolg dieser Prüfung gereichte nach dem Urtheile der gegenwärtig gewesenen Kunstverständigen Ihrer Methode zur besondern Empfehlung. Diess veranlasste,

dass Se. Majestät der König auf den ehrerbietigsten Antrag des unterzeichneten Ministers eine Summe zur Bestreitung der Kosten, um eine Anzahl von Musiklehrern für Gymnasien und Schullehrer-Seminarien von Ihnen unterrichten zu lassen und dadurch Ihre Lehr-Methode in alle Provinzen des Preussischen Staats zu verbreiten, huldvoll zu bewilligen geruhten.

Ew. Wohlgeboren haben hierauf nach der mit Ihnen getroffenen Uebereinkunft mehreren schon angestellten Musiklehrern und einigen andern jungen Männern, welche sich diesem Berufe widmen, Ihre Theorie und Methode mitgetheilt, und es bestätigt die bisherige Erfahrung den guten Erfolg Ihrer Bemühungen.

Alles, was das Eigenthümliche Ihrer Methode und deren Benutzung von dem Musiklehrer Stöpel betrifft, wird von den Kunstverständigen nach Erscheinung Ihrer bereits angekündigten Werke richtig gewürdigt werden.

Berlin, den 15. April 1826.

Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten. *Altenstein.*

Zum Ueberfluss ist ein reichhaltiges Aktenstück, meine frühere Correspondenz mit Hrn. Stöpel und alle auf mein unglückseliges Verhältniss zu ihm sich beziehende Stücke enthaltend, in der Trautwein'schen Buch- und Musikhandlung niedergelegt. Wer sich damit befassen will, diese Blätter zu durchlaufen, wird mir das Zeugniss geben müssen, dass ich einen bessern Lohn von Hrn. Stöpel verdient hätte, als den, dass er einen Theil meiner Lehrbücher nachdruckt, das Seinige hinzuthut, zur Empfehlung meinen Namen auf den Titel setzt, sich Honorar dafür zahlen lässt, und mir dennoch das Recht abstreitet, diess öffentlich zu rügen.

Joh. Bernh. Logier.

Gesuch.

Ein junger Mann, der gegenwärtig noch Mitglied eines guten Orchesters ist, sucht Familien-Verhältnisse halber als Waldhornist eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft hierüber giebt unter portofreyen Briefen der Hr. Kapellmeister Spohr in Cassel.

Neue Verlagswerke, welche in der Grossherzogl. Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhne in Mainz in den Monaten September, October, November und December 1825 — Januar, Februar, März 1826 erschienen.

Gamme de Basson russe .... 12 kr.
Fauvel, Méthode Elémentaire de Guitare ou Lyre. 1 fl. 30 kr.
J. A. Anthes, 6 Lieder mit Clav. Op. 5 ...... 36 kr.
Julius Miller, 7 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen .... 1 fl. 12 kr.

Jacques Schmitt, Variations à 4 mains. Op. 27. 36 kr.
do. do. do. 28. 48 kr.
J. Küffner, Variationen über das Ariettchen: Wenn ich ein Schätzchen schon mögt, für Pianof. Op. 162 .... 1 fl.
G. Schubert, Sonate pour Pianoforte. Liv. 2 ... 1 fl.
J. B. Cramer, Sonate p. Pianoforte. Op. 48. 1 fl. 24 kr.
J. Küffner, Potpourri en Quart. p. Flûte, Violon, Alto et Guitare. Op. 155 ... . 1 fl. 24 kr.
van Beethoven, Ouverture à 4 mains, arrangée par Czerny. Op. 124 .... 1 fl. 36 kr.
— Ouverture à 2 ms. par Czerny. Op. 124. 1 fl. 12 kr.
— 6 Bagatelles pour Pianoforte. Op. 126. 1 fl. 24 kr.
— Ariette p. Pianoforte: Ich war bey Chloen. Op. 122 .... 24 kr.
— Ariette pour Guitare. Auswahl 248 ..... 16 kr.
— Opferlied, Partitur. Op. 121 .... 42 kr.
— id. in Stimmen. Op. 121 .... 2 fl.
— id. Clavier-Auszug. Op. 121 .... 36 kr.
— Bundeslied, Partitur. Op. 122 .... 42 kr.
— id. in Stimmen. Op. 122 .... 2 fl. 24 kr.
— id. Clavier-Auszug. Op. 122 .... 48 kr.
Fesca, Amo, ich liebe, p. Pianoforte et Guitare. 8 kr.
J. Küffner, Potpourri pour Guit. principale en Quintetto. Op. 156 .... 1 fl. 36 kr.
Tonleiter durch alle Dur- und Molltonarten für Pianoforte .... 16 kr.
R. A. Ritter, Sérénade, p. Flûte, Alto et Guit. 1 fl. 12 kr.
H. Köhler, Sérénade p. Pianof. et Guit. Op. 149. 48 kr.
Cäcilia, Zeitschrift für die mus. Welt. 10s Heft. 36 kr.
— 11s Heft .... 36 kr.
— 12s Heft .... 36 kr.
— 13s Heft ... . 36 kr.
— 14s Heft .... 36 kr.
— 15s Heft .... 36 kr.
Marches de l'Opéra Mose, pour Pianoforte. Liv. 17. 8 kr.
Auber, Walz. favorit. de l'Opéra Le concert à la Cour, pour Pianoforte. Liv. 253 .... 8 kr.
Latour, Divertimento p. Pianof., Viol. ou Flûte. 1 fl.
Mozart, Choix d'airs de Figaro pour Pianoforte . 24 kr.
Stadtfeld, Marche du 2me Regiment de Nassau pour Pianoforte. Liv. 15 .... 8 kr.
— Marche id. Liv. 16 .... 8 kr.
— Walse fav. de Wiesbaden. Liv. 254 ...... 8 kr.
— do. do. 255 ...... 8 kr.
Gfr. Weber, mehrstimmige Gesänge für grosse Singvereine und kleinere Zirkel. Ausgesetzte Stimmen, nebst Directionsstimme. Erster Heft, enthaltend 5 Gesangstücke für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 41 .... 1 fl.
Die ausgesetzten Stimmen werden auf Verlangen mehrfach dazu gegeben.

Mozart, Don Juan, pour Pianoforte et Violon, par Alexander Brand .... 9 fl.
Stern 2de Polonaise für's Clarinett, mit Orchester- oder Quartettbegleitung .... 2 fl. 30 kr.

Bühler, Missa für 4 Stimmen, mit Orchesterbegleitung und 2 Klappenhörnern ad libit. 4 fl. 48 kr.

Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, 2s Heft, enthaltend 3 Lieder für Schulen und häusliche Zirkel .... 16 kr.

C. F. Beck, 12 Lieder für Kinder, dreystimmig. 5te Sammlung .... 48 kr.

Küffner, 7me Sinfonie pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, Flûte obligée, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Trompettes, Basson obligé et Timballes. Op. 164 .... 6 fl.

Bibliothèque de Musique d'Eglise, Liv. 2. Valotti Responsoria in parasceve, à 4 voix avec accomp. de Pianoforte .... 2 fl.

— do. do. Liv. 3. Valotti Responsoria in Sabbato Sancto, à 4 voix av. acc. de Pianoforte .... 2 fl.

Cherubini, Hymnes Sacrés, No. 7. Mutet „Iste dies" „Venite comedite," „Ave verum," O sacrum convivium," à 4 voix av. acc. de Pianof. 2 fl. 30 kr.

J. A. Authes, 6 Lieder mit Clavierbegl. Op. 6. 1 fl.

Ch. H. Rink, 6 geistliche Lieder mit Clavier- oder Orgelbegleitung. Op. 81 .... 1 fl. 30 kr.

J. Küffner, Musique militaire, Sinfonie p. 2 Clar. en Mi ♭, 3 Clar. en Si ♭, petite Flûte, 4 Cors, 2 Bassons, 2 Trombones, Serpent, 2 Trompettes, caisse roulante et gr. Caisse, Op. 163. 5 fl. 30 kr.

— Musique militaire, 11me Potpourri p. 2 Clar. Mi ♭, 3 Clar. en Si ♭, 2 Flûtes, cor de Signal à clefs 4 Cors, 3 Trompettes, 2 Bassons, Serpent, 2 Trombones, cors de poste, caisse roulante et gr. Caisse. Op. 169 .... 4 fl.

— Musique militaire, 6 Danses, Bayerische Ländler und Walzer, pour 2 Clarinettes en Mi ♭, 3 Clar. en Si ♭, 2 Flûtes octavines, 2 Cors de Signal à clefs obligés, 4 Cors, 2 Tromp., 2 Bassons, 2 Trombones, Serpent, caisse roulante et gr. Caisse. Op. 170 .... 4 fl.

Ch. Rummel, gr. Harmonie, 2 gr. pièces, d'après des motifs de Kalkbrenner et de Dussec, et l'Ouvert. jubilaire de C. M. de Weber, arr. pour 2 Hautbois ou 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons et gr. Basson. Op. 62. 5 fl. 24 kr.

J. Küffner, Potpourri sur des Thêmes de l'Opéra Le Concert à la Cour, par Auber, pour Flûte en Fa, 2 Clarinettes en Si ♭, 2 Cors et 2 Bassons. Op. 182 .... 2 fl.

— Potpourri sur des Thêmes des Opéras Corradino et Moise en Egypte, par Rossini, pour Flûte en Fa, 2 Clar. en Si ♭, 2 Cors et 2 Bassons. Op. 183 .... 2 fl.

L. v. Beethoven, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vcello, tirés des Oeuvres de Pianoforte, par A. Brand. No. 1. 2. 3. chaque 1 fl. 24 kr.

Fränzl, Concertino en Forme de Fantaisie, pour Violon avec acc. d'orchestre. Op. 20 .... 4 fl.

Fränzl, Concertino en Forme de Fantaisie, pour Violon avec acc. de Pianoforte. Op. 20 ... 2 fl.

L. v. Beethoven, Quatuor pour 2 Violons, Alt et Violoncelle. Op. 127 .... 3 fl. 30 kr.

— le même Quatuor en Partition, Octavf. 2 fl. 30 kr.

— Grande Ouvertura pour l'orchestre. Op. 124. Partitur. Subscriptionspreis .... 2 fl. 30 kr.

— Diese Ouverture in Stimmen .... 3 fl. 36 kr.

Rummel, Fantaisie sur l'air de L. van Beethoven: Ich war bey Chloen ganz allein, für Pianoforte mit Orchester, und auch für's Pianoforte allein. Op. 50 .... 2 fl. — 4 fl.

Köhler, H., 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 150 .... 4 fl.

J. B. Baldenecker, Polonoise pour Pianoforte à 4 mains .... 48 kr.

C. Beck, der Ehestand, 6 Gesänge launigen Inhalts, für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen ... 1 fl. 12 kr.

Wilh. Häser, 6 Lieder für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, ohne Begleitung. Op. 11 .... 1 fl. 12 kr.

Conr. Kreutzer, 12 Gedichte von Uhland, für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, oder Sopran, Alt, Tenor und Bass 4s Heft .... 3 fl.

Lindpaintner, 6 Gesänge, für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. Op. 39 .... 2 fl.

M. Zwing, Coblenzer Lieder-Tafel, 1s Heft, für 4 Stimmen und Chor .... 2 fl.

Conr. Berg, 4me Divertissement pour Pianoforte et Flûte ou Violon. Op. 20 .... 1 fl. 24 kr.

— Introd. et Rondeau, pour Pianof. Op. 21 .. 1 fl.

— Duo concertant, pour Pianof. et Flûte ou Violon. Op. 22 .... 1 fl. 30 kr.

G. Schubert, gr. Sonate agréable, pour Pianof. Op. 3 .... 1 fl. 12 kr.

J. Küffner, 14me Potpourri sur des Thêmes de l'opéra: Le valet de chambre, de Carafa, pour Guit. et Flûte ou Violon. Op. 179 .. 1 fl. 24 kr.

— 15me Potpourri sur des Thêmes de l'opéra: Le Concert à la Cour, d'Auber, pour Guit. et Flûte ou Violon. Op. 180 ...... 1 fl. 12 kr.

— 16me Potpourri sur des Thêmes des opéras, Corradino, et Moise en Egypte, de Rossini, pour Guit. et Flûte ou Violon. Op. 181. 1 fl. 12 kr.

— Potpourri sur des Thêmes favoris de l'opéra Il Crociato in Egitto, par Meyerbeer, pour Pianof. et Flûte ou Violon. Op. 184. 1 fl. 48 kr.

— Potpourri des Thêmes favoris de l'opéra Il Crociato in Egitto, de Meyerbeer, p. Pianoforte seul. Op. 185 .... 1 fl. 12 kr.

— 6 Marches favorites pour Pianof. Op. 167. 1 fl.

A. Speeth, Introduction Variations sur un thême original, pour Pianoforte. Op. 102 .. 1 fl. 12 kr.

G. C. Kuhlenkamp, 6 Variations sur une Allemande favorite de Mr. Casorti, pour Pianoforte. Op. 22 .... 36 kr.

A. Gielis, Var. sur la Ronde de la Neige p. Pianof. 48 kr.

— Rondo pastorale pour Pianoforte. Op. 5 .. 48 kr.

Meyerbeer, Choix d'airs de l'opéra: Il crociato in Egitto, pour Pianof. seul .... 2 fl. 30 kr.
Mozart, Choix d'airs de l'opére: Don Juan, pour Pianoforte seul .... 2 fl.
Rossini, Choix d'airs de l'op. Otello, p. Pianof. 1 fl. 30 kr.
— Choix d'airs de l'opére: l'Italieno in Algieri, pour Pianoforte.................. 1 fl. 36 kr.
G. F. Händel, Ouvert. de l'opéra Almaïde, arr. à 4 mains p. Pianof. par Ch. H. Rink. No. 1. 36 kr.
Iwan Müller, Sérénates pour Clar. et Pianoforte, Harpe ou Guit .... 1 fl. 24 kr.
M. et L. Ganz, Duo concertant sur des motifs de Preciosa, pour Violon et Vcelle. Op. 7. 1 fl. 24 kr.
A. Foreith, Introduction et 6 Walses, p. Trompette et Cor de Signal à clefs, 2 Violons, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors, Tromp., Cornet de poste, Trombonne, Caisse roul., gr. Caisse, Timb. et Basse, ou p. 2 Violons, Flûte, Clar. et Basse................. 2 fl.
Etienne Dunst, Caprice pour la Guit. Op. 5. 36 kr.
F. Horetzky, 6 Ländler pour 2 Guit. Op. 13. 36 kr.
— gr. Fantaisie pour la Guit. Op. 14 ...... 24 kr.
J. Küffner, Pentomime et pièces favorites pour 2 Guit. Op. 165........ .... 45 kr.
L. v. Beethoven, Symphonie Op. 36. en Re arr. pour Pianof., Flûte, Violon et Violoncelle, par J. N. Hummel .... 4 fl.
— la même Symphonie pour Pianof. seul. 2 fl. 24 kr.
Berbiguier 3 Duos faciles pour 2 Flûtes, Op. 72. Liv. 1. et 2 cheq.................... 1 fl.
Raphael Dressler, Var. pour 2 Flûtes, sur un Thême irlandois. Op. 61............... 36 kr.
J. Küffner, 14 Pièces et un Thême varié, p. 2 Fl. d'une difficulté progressive. Op. 166. 1 fl. 24 kr.
Tulon, La Déclaration d'amour, Potpourri sentimental p. la Flûte, av. acc. de Pf. Op. 38. 1 fl. 12 kr.
Walkiers 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 1...... 2 fl.
Walkiers. 3 grands Duos pour 2 Flûtes. Op. 16. Liv. 1. 2. 3. cheq................ 1 fl. 30 kr.
G. Hospodsky Leçons méthodiques, en Trios p. 2 Violons et Violoncelle. Op. 3.... 2 fl. 24 kr.
Steibelt Metodo para aprender el Pianoforte... 1 fl.
M. Fauvel, Metodo u Principios de Guitara, conteniendo los pricipios de la musica, el quedro representando todos los tonos que se pueden hacer con la Guitara, las escalas mayores y menores, y diferentes exercicios per verios tonos.......................... 1 fl. 24 kr.
Principios de Musica, escala y Arietas faciles para aprender el Flageoleto................ 48 kr.
Principios de Musica, e' escala y Arictas faciles para aprendra la Flaute.................. 48 kr.
Stadtfeld, 3 Walses à 4 mains et 1 Walse pour Pianoforte et Violon.................. 1 fl.

Stattfeld, Walse favorite des Bals de Wiesbaden, pour Pianoforte. No. 256............. 8 kr
— Walse favorite des Bals de Wiesbaden, pour Pianoforte. No. 257................ 8 kr.
C. Grimm, La jeunesse, Walse favorite, p. Pianof. No. 258.......................... 8 kr.
— Troubadour moderne, Walse favorite, pour Pianoforte No. 259................. 8 kr.
— Comet de 1825, Walse favorite, p. Pianof. No. 260........................... 8 kr.
J. B. Helbig, Vauxhal-Walse favorite, pour Pianoforte. No. 261..................... 8 kr.
L. Spohr, Berggeist, Walse favorite, pour Pianoforte No. 226.................... 8 kr.
J. N. Hummel, Steyrischer Walzer, pour Pianoforte No. 263...................... 8 kr.
J. N. Hummel, Schweizer Walzer, p. Pianoforte No. 264.......................... 8 kr.
Die Wiener in Berlin, Walse fav. pour Pianoforte No. 265.......................... 8 kr.
— Walse fav. pour Pianof. No. 266....... 8 kr.
F. Kalkbrenner, grand Walse fav. pour Pianoforte No. 267.......................... 8 kr.
Spontini et Weber, Olympie et Euryanthe Walzer, pour Pianoforte No. 268.......... 8 kr.
Walse fav. des Amoureux, pour Pianof. No. 270.. 8 kr.
Ch. Rummel, Walse et Ecossaise, pour Pianoforte No. 271.......................... 8 kr.
Walse fav., du gr. père, pour Pianof. No. 273... 8 kr.
Heuschkel, Walse fav. du General Bolivar, pour Pianoforte No. 274................ 8 kr.
— du Congres de Panama, p. Pianof. No. 275. 8 kr.
C. Kreutzer, Les Adieux, Je quitte ce lieu! av. accomp. de Pianoforte................ 16 kr.
C. M. de Weber, Das Ständchen: Entschlummre schön Liebchen, mit Pianof. od. Guit. No. 55. 8 kr.
Romance, Mein Herz und meine Laute, (My Heart and Lute) mit Pianof. oder Guit. No. 56... 8 kr.
Conr. Kreutzer, Les Adieux, Je quitte ce lieu, avec accomp. de Guit. No. 57......... 8 kr.
Musikalischer Hausfreund für 1826... .... 36 kr.

Zweyundfunfzig zwey- drey- und vierstimmige Gesänge sowohl für Gymnasien, Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, componirt von *L. E. Gebhardi*, Organist an der Prediger Kirche zu Erfurt. 2tes Heft, quer 4. brochirt. (Pr. 12 Gr. oder 54 Xr. Rhein.)

ist so eben bey J. F. Hartknoch in Leipzig in Commission erschienen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten July. N°. 27. 1826.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 15ten, im Theater an der Wien: *Die Zauberflöte.* — Wie? hört Rec. mit dem Ausdruck höchsten Verwunderung von allen Seiten fragen. — „Im Theater an der Wien eine Oper? Unmöglich!" — Und dennoch verhält sich die Sache wirklich so. Hrn. Carl's Gastvorstellungen in diesen Hallen erreichten, wie bereits gemeldet wurde, am letzten vorigen Monats ihre Endschaft, und der vorsichtige Speculant zog sich, in kluger Erwägung, dass den Sommer hindurch gewöhnlich in den Theater-Cassen eine lange Ebbe eintrete, mit einem kleinen, christlichen Profitchen von Einmalhunderttausend Gulden W. W. vom Schauplatze zurück. Vierzehn Tage blieb Thaliens freundlichster Tempel geschlossen; während dieser Frist knüpften die Vorsteher des Pensions-Institutes Unterhandlungen an mit der Direction des Josephstädtertheaters, Hrn. Banquier von Scheidlin und seiner Gemahlin, Carl Friedrich Hensler's Erben. Das Resultat dieser Unterhandlungen war die Vereinigung beyder Gesellschaften, welche nun in gemeinschaftlicher Wirksamkeit abwechselnd Vorstellungen auf beyden Bühnen geben werden. Durch diese Amalgamirung kam nun die *Zauberflöte* auf den heimischen Boden zurück; das Publikum war zahlreich und zeigte sich eben so theilnehmend, als nachsichtsvoll. Eine Madame Hartwig, angeblich vom Frankfurter Theater, debutirte als Königin der Nacht; die geübte Sängerin ist nicht zu verkennen, doch leider der Stimme Schmelz bereits im Verblühen.

Am 18ten, im Kärnthnerthortheater: *Tancredi.* Madame Borgondio wurde freundlich aufgenommen, und von Dem. Franchetti als Amenaide lobenswerth unterstützt. Signore Radicchi erschien nach Jahren wieder auf der Bühne, und gab zur Aushülfe den Padre Argirio. Man nahm den Willen für die That und drückte gutmüthig ein Auge zu.

Am 19ten, im Theater an der Wien, traten die bekannten Künstler Hr. Siebert und seine Tochter Clara in einem Intermezzo, zusammengesetzt aus Scenen der Oper *Johann von Paris,* mit Einschiebseln von Rossini und Carafa, mit ungetheiltem Beyfall auf, welchen die junge, vielversprechende Sängerin bereits zwey Tage zuvor, als Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte,* durch den äusserst brillanten Vortrag der beyden Bravour-Arien für sich allein errungen hatte.

Am 22sten, im Leopoldstädtertheater: *Apollo und der Dichter,* oder: *Die Fahrt nach der verkehrten Welt,* Zauberposse, mit Musik von Wenzel Müller. Neu einstudirt zum Benefice des Schauspielers Hrn. Schaffer, und seitdem auch schon wieder bey Seite gelegt.

Im Kärnthnerthortheater: *Die Schweizerfamilie.* Erstes Debut der Dem. Schechner, con furore. Vollendeter haben wir die Emmeline noch niemals gehört: dieser Wohllaut, diese kräftige, glockenreine Bruststimme erinnert an die Frühlingstage unserer Milder. Der Jacob Friburg gehört zu Hrn. Cramolini's besten Rollen, und Hrn. Forti gebührt herzlicher Dank für die Uebernahme der kleinen Partie des Grafen, die in solchen Künstlerhänden aus ihrer gewöhnlichen Unbedeutenheit hervortrat. Als Richard Boll bleibt Weinmüller unvergesslich; Hrn. Preisinger fehlt Gemüth und Herzlichkeit.

Am 24sten, im Josephstädtertheater: *Die Reise in's Bad,* komisches Singspiel in zwey Aufzügen von Gleich; Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Ein blosses Gelegenheitsstück für Hrn. Neubruck geschrieben, der nächstens nach dem Franzensbrunnen abreisen wird, von dessen

Gebrauch er die Heilung seiner Lähmung erwartet, und zuvor dem theilnehmenden Publikum die vergangenen Leiden und zukünftigen Freuden im humoristischen Durcheinander mittheilt. Uebrigens ist der Anblick eines wirklich hinkenden und des freyen Gebrauches seiner Glieder beraubten Spassmachers keineswegs erfreulich. Der Tonsetzer fand wenig Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen, und hat das ephemere Product ziemlich flüchtig und kurz abgefertigt.

Am 29sten, im Theater an der Wien: *Don Juan*. Für die vorhandenen Kräfte ward allerdings genug geleistet. Das Orchester und die Sängerinnen Dem. Heckermann (Donna Anna) und Dem. Vio (Zerline) vortrefflich; Madame Hartwig (Elvira) und Hr. Kreiner (Don Ottavio) erträglich; Hr. Bartholemy (Gouverneur) und Hr. Seipelt (Leporello), beyde sichere Sänger; ersterer reicht jedoch nicht aus mit seiner Kraft, letzterer ist der frostigste Komiker, den wir kennen; Hr. Basson, ein Ueberbleibsel der Carl'schen Truppe, der zum Singen kömmt, wie Peter in *Menschenhass und Reue* zum Rauchen, und dem das Eintrichtern sauer genug geworden seyn mag, hat sich als Masetto nothdürftig durchgelogen; die Titelrolle endlich war in den Händen eines Hrn. Frisch, der sich erst seit Jahr und Tag dem Dienste Thaliens geweiht hat. — Dass doch in unseren Zeiten die jungen Leutchen frischweg da anfangen wollen, wo vielmehr von Rechtswegen ein Künstler, nachdem er das seinige tüchtig erlernt, aufhören sollte! Wohl hat der Neuling in seiner Unschuld, in dem mit exemplarischer Disciplin memorirten Pensum nichts eben geradehin verdorben, noch weniger aber gut gemacht; überhaupt konnte man von dem dünnen Stimmchen nicht viel vernehmen. Der Beyfall, schon von der da capo gerufenen Ouverture angefangen, war stürmisch; bey der nächsten Reprise blieben die Claqueurs zu Hause; da gab's freylich einen gewaltigen Abstand.

Am 30sten, im Leopoldstädtertheater: *Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche*, Zauberspiel, von Hrn. Joseph Schuster zu seiner freyen Einnahme aus der Rumpelkammer hervorgesucht, und willkommen geheissen, da der vielseitige Raimund darin so recht in seiner Sphäre ist.

Am 31sten, ebendaselbst: *Die Grätzer in Wien*, oder *Staberls neueste Possen*, lokales Fresco-Gemälde mit Gesang in zwey Aufzügen; für diese Bühne frey bearbeitet von Adolph Bäuerle; Musik vom Kapellmeister Drechsler. Eine für den Autor gewiss allerneueste Posse extemporirte das grausam gelangweilte Publikum, indem es diess rein missrathene Product des sonst so beliebten Volks-Dichters am Schlusse einstimmig auspfiff. Ein strenges, doch vollkommen gerechtes Gericht.

London, *Covent-Garden-Theater* *). Mittwochs, am 12. April, wurde die lange besprochene romantische Zauberoper *Oberon* oder *the Elf-King's Oath* (*der Schwur des Elfenkönigs*) zum ersten Mal auf diesem Theater aufgeführt. Die dramatische Bearbeitung des Stücks ist vom Hrn. Planché, die Musik von Hrn. Carl Maria von Weber.

Ueber die erstere spricht der Verf. bescheiden in der Vorrede zum Textbuche folgendermaassen:

„Die Geschichte, auf welche sich diese Oper gründet, erschien ursprünglich in der *Bibliothèque bleue*, unter dem Titel *Huon de Bourdeaux*. — Wieland benutzte die Hauptumstände und verwebte sie in seinen *Oberon*, welchen Hr. Sotheby in's Englische übersetzt hat."

„Der Gegenstand ist in Deutschland und England oft dramatisch behandelt worden, auch vom Hrn. Sotheby selbst in einer Masque, die aber, glaub' ich, nie aufgeführt worden ist. Auf Hrn. von Webers Verlangen wurde eine neue Bearbeitung unternommen; den Plan des Stücks hab' ich vornämlich der gelungenen Uebersetzung des Hrn. Sotheby zu verdanken; die Schwächen des Dialogs und des Lyrischen kommen auf meine eigene Rechnung. Es mag als der dünne Faden gelten, an den ein grosser Componist seine Perlen reihen wollte. Im vollen Bewusstseyn des Einflusses, den dieser Gedanke auf meine Bemühungen gehabt hat, fühl' ich, dass selbst, was diesen Faden betrifft,

„Wenn Etwas ja ein Lob mir bringt,
mit ihm muss ich es theilen. —
„Ich bin die Rose nicht," wie uns der Perser singt,
nur „bey ihr konnt' ich weilen."

Folgendes sind die Hauptrollen:

Karl der Grosse	Hr. Austin.
Sir Huon von Guienne	Hr. Braham.
Sherasman, sein Schildknappe	Hr. Fawcett.
Der Kalif	Hr. Chapman.
Babekan	Hr. Baker.
Hassan	Hr. Isaacs.
Reiza	Miss Paton.
Fatima	Madame Vestris.
Namouna, Fatima's Grossmutter	Mistress Davenhort.

---

*) Aus dem *Harmonicon*.

Almansor	Hr. Cooper.
Sklave	Hr. Tinney.
Roschma	Miss Lacy.
Oberon	Hr. C. Bland.
Puck	Miss H. Cawse.

Die Oper beginnt in Oberons Laube mit einem Feenchore. Als Oberon erwacht, fragt er Puck, wo er seit dem „Hahnenschrey" gewesen; dieser erzählt, dass er die Welt umkreiset und, ausser anderen Wundern, die er in diesem kurzen Zeitraum erfahren, den unglücklichen von Kaiser Karl dem Grossen verbannten Ritter Hüon von Bourdeaux gesehen habe; dass dessen Wiederkehr in sein Vaterland davon abhänge, dass er Reiza, die Tochter des Kalifen von Bagdad, zur Braut erhalte und die Person tödte, die ihn zur Linken bedränge. Nachdem Oberon geschworen, sich nicht mit Titania zu versöhnen, als bis —

ein zärtlich Paar,
in Glück und Noth und Flut und Feuer
von keinem Schmerz und keiner Lust besiegt,
der angelobten Pflicht sich treu bewährt"

fasst er den Entschluss, diese Parteyen auf die Probe zu stellen, um seines Eides ledig zu werden. Puck erhält Befehl, den Ritter Hüon und seinen Knappen Sherasman vorzuführen, und diess geschieht alsbald. Die Bühne öffnet sich, und an einem blühenden Ufer, das sich erhebt, sieht man sie schlafend. Reiza wird hier dem Hüon in einem Traumgesichte vorgestellt; dieser erwacht und erfährt von Oberon, dass er die Prinzessin erhalten und siegreich nach Frankreich zurückkehren werde. Dann schenkt Oberon dem Hüon ein elfenbeinernes Horn, durch dessen Macht er ihn zu sich bringen könne, selbst wenn Planeten sie trennten. Dem Sherasman schenkt er einen goldenen Becher, der dem Munde des Unschuldigen Wein, dem des Schuldigen geschmolzenes Bley gewähren werde. Nun werden sie an die Ufer des Tigris und nach Bagdad versetzt, wo Hüon von Namouna hört, dass Reiza am folgenden Tage vermählt werden solle, und Hüon beschliesst auf alle Fälle eine Zusammenkunft. Zuvor hatte er schon Babekan, seinen Nebenbuhler in der Liebe zu Reiza getroffen, und an ihm, zu dessen Unheil, die Probe mit dem Becher gemacht.

Hierauf werden wir zu Reiza und ihrer Dienerin Fatima, im Harem des Kalifen, am Abende vor ihrer Vermählung mit Babekan, eingeführt. Reiza ist von einer Vision tief bewegt, zu Gunsten des Paladins, und beschliesst, durch eigene Hand zu sterben, wenn er nicht zu ihrer Rettung kommt. In diesem Augenblicke zeigen sich Hüon und Sherasman, und es gelingt ihnen mittels des Zauberhorns, Babekan zu tödten und die Prinzessin mit ihrem Mädchen zu entführen. Oberon erscheint nun, sagt dem Ritter Hüon, dass er sein ritterliches Gelübde gelöset habe, und erklärt der Reiza, wenn ihr Schritt sie gereue, solle sie zu ihrem Vater, dem Kalifen, wieder zurückgebracht werden. Allein sie will jeder Gefahr, selbst dem Tode, eher trotzen, als von Hüon lassen.

Nun werden sie an den Hafen Ascalons versetzt, wo sie sich auf einem griechischen Fahrzeuge einschiffen, mit dem sie an einer Insel im Mittelländischen Meere durch einen von Oberon erregten Sturm scheitern. Hüon erscheint, seine Reiza stützend, die dem Tode nahe ist; er ruft den Lenker der Schicksale an; der goldne Becher schwimmt an's Ufer, und ein Trunk daraus giebt der Prinzessin das Leben wieder. Hüon besteigt einen Felsen, um sich nach Hülfe umzusehen; da erscheint plötzlich ein Tunesischer Korsar; das Schiffsvolk landet, raubt die Prinzessin und lässt den Ritter Hüon, der zu spät zum Beystande herbeykommt, bewusstlos am Ufer zurück. Der Hauptmann des Raubschiffes überliefert bey seiner Ankunft zu Tunis seine schöne Gefangene dem Emir Almanzor, der sich in sie verliebt. Sherasman und Fatima sind auch zu Gefangenen gemacht worden, und werden einem Gärtner als Sklaven verkauft. In den Garten dieses Mannes schickt Oberon den Ritter Hüon, welcher von Fatima erfährt, dass die Prinzessin im Harem des Emir eingeschlossen ist. Er beschliesst, in Sklaventracht Einlass zu suchen, und findet im Garten des Harems einen Blumenstrauss, welcher nach morgenländischer Auslegung die Gesinnungen des Gebers anzeigt. Er wendet sich an Fatima, und sie versichert ihm, der Strauss könne nur von Reiza kommen. Zufolge der auf einem Blatte der Blumen gegebenen Winke begiebt sich Hüon in den Harem und stürzt in die Umarmung einer verschleyerten Dame, die er für die Prinzessin hält, welche aber Roshana, Gemahlin des Emir ist, die sich in seinen Gefangenen verliebt hatte. In diesem Augenblicke tritt Almanzor herein und verurtheilt sowohl Hüon, als Reiza, die sich seinen Gunstbewerbungen widersetzt, zum augenblicklichen Tode.

Unterdess war dem Sherasman das Zauberhorn zu Händen gekommen, als er es im Garten hän-

gend fand. Durch Fatima wird er bewogen, seine Zauberkraft zu versuchen, und sie wird wegen ihres kühnen Zweifels mit einem gewaltsamen Lachen bestraft. Sie hat die Gefahr Hüons entdeckt und bittet Sherasman, ihm zu Hülfe zu eilen. Er trifft gerade ein, als der Scheiterhaufen angezündet werden soll. Da stösst er in's Horn: sogleich wird die ganze Versammlung von einer Tanzwuth ergriffen, und dreht und wendet sich nach der belebenden Musik. Darauf erscheint Oberon und verkündigt dem Prinzen und der Prinzessin, dass ihre Prüfung vollendet sey: er versetzt sie an den Hof Karls des Grossen, und der Vorhang fällt.

Der dramatische Theil dieses Stücks sollte bloss zum Vehikel der Musik dienen, und darf daher nicht mit kritischer Strenge beurtheilt werden. Manche Verse erheben sich weit über das Mittelmässige und zur wahren Poesie; doch hat der Plan, wie die Behandlung der Geschichte überhaupt, unleugbare Mängel und Schwächen. Die Ausstattung der Schaubühne ist glänzender, als wir sie je selbst in diesem Hause, das doch in dieser Hinsicht berühmt ist, gesehn zu haben uns erinnern. Die Maschinerie ist sehr geschickt angelegt und ausgeführt, die Decorationen sind reich und angemessen.

Von der Musik werden wir in einem nächsten Berichte sprechen; und wir bemerken daher hier nur im Allgemeinen, dass sie mehr auf das wissenschaftliche Urtheil der Kenner, als auf die grosse Menge berechnet ist. Sie ist nicht ohne Melodie — wie Manche behaupteten — doch ist diese für ungeübte Ohren durch eine fast übermächtige Fülle der Instrumentalbegleitung meist verdeckt. Wir hörten die Probe und bewunderten viele Partieen derselben; wir wohnten der ersten Aufführung bey, und bemerkten manches, was uns am Abende zuvor entgangen war; und wir zweifeln nicht, dass öfteres Anhören uns Schönheiten offenbaren werde, die bis jetzt unserer Aufmerksamkeit entgingen, welche noch zwischen dem Drama, der Musik, dem Bühnenschmuck und den auftretenden Personen getheilt war.

Hr. v. Weber führte selbst das Orchester an; er wurde mit einer Wärme empfangen, die selten, vielleicht nie, in einem Theater übertroffen worden ist; viele Beyfallszeichen ringsumher, mit bewillkommenden Hüten und Tüchern und jedem andern Merkmale der Gunst bezeugten die starke Vorliebe des Publikums für diesen Meister. Alles diess wiederholte sich zu Ende der Oper, da er — zufolge einer gemeinen und hässlichen Sitte, die sich in diess Land eingeschlichen hat, aber nunmehr in Frankreich, wo sie zuerst entsprang, verboten ist — auf die Bühne gerufen ward: ein Ruf, dem er, sehr zu seiner Ehre, sich auf eine Art fügte, die seine Abneigung gegen eine solche Vorladung ausdrückte.

Die Oper wurde wirklich in jeder Hinsicht mit einer Genauigkeit und Sorgfalt gegeben, die allen Mitwirkenden zur grossen Ehre gereichte. Miss Paton sang nie mit mehr Fertigkeit und Wirkung. Mad. Vestris unterstützte in ihren zwey ausdrucksvollen Arien trefflich die Absicht des Componisten. Der Miss Cawse fehlt es freylich an Kraft, ausserdem aber waren wir mit ihrer Leistung zufrieden. Hr. Braham that sein Bestes für diese Oper; er war nie bey besserer Stimme, und wurde nie mehr zu seinem Vortheil gehört, als in der grossen Scene: „*Yes! even love to fame must yield.*" In den sanfteren Gesängen war er nicht minder glücklich. Was seine Action betrifft — so lange nur ein Sänger das Lächerliche meidet und sich vor Verstössen hütet, so wäre es unbillig, ihn hierin scharf zu beurtheilen. Von Hrn. C. Bland können wir nicht günstig sprechen; seine Stimme ist unangenehm, und seine Manier nicht viel besser, als seine Stimme. Warum übernahm nicht Hr. Duruset Oberons Rolle? wie wagte man sie in solche Hände zu geben? Das Orchester erfüllte seine Pflicht gut; der Chor verdient besonderes Lob für Genauigkeit sowohl in Hinsicht der Musik, als der Aufmerksamkeit auf die Scene.

Das Niederrheinische Musikfest, Pfingsten 1826. Dieses Fest wurde am 14. und 15. May, diessmal in Düsseldorf, unter der Direction der Herren Spohr und Ries mit allgemeinem Beyfall gefeiert. Am ersten Tage wurde ein neues Oratorium von Spohr, *die letzten Dinge,* nach Worten der heiligen Schrift, von Rochlitz zusammengestellt, gegeben, welches durch Ideenreichthum, Tiefe, Ausdruck und kunstvolle Instrumental-Begleitung ungemein erfreute. Hr. Spohr hat im Vergleich mit seinen früheren Compositionen in diesem Werke noch mehr Zartheit und Innigkeit der Empfindung entwickelt; es athmet eine Demuth, Andacht und Frömmigkeit in dieser Musik, die äusserst wohlthuend ist, so dass mit demselben kein anderes Werk der neuern Zeit verglichen werden kann. *) Beson-

*) Aus dem Berichte eines andern Referenten: Dieses Werk ist durchgängig in dem elegisch sentimentalen Style dieses Meisters geschrieben, und gleicht darin andern Gesang-

dern Beyfall erlangten der erste Chor: „Preis und Ehre dem Allmächtigen, der da ist, der da war und der da kommt," ein herrliches Andante maestoso $\frac{3}{4}$ F dur. Höchst ausdrucksvoll war das Sopransolo mit Chor: „das Lamm, das erwürget ist" und der Chor „Betet an," E dur, Allo Moderato. Dann zum Schluss der ersten Abtheilung das Quartett mit Chor: „Heil dem Erbarmer," Ges dur, Larghetto $\frac{3}{8}$. Bey aller Schönheit scheint hier doch die Musik an Haltung zu verlieren und eine affectvolle Klage zu werden.

Im zweyten Theile kommen bewunderungswürdige Instrumentalsätze vor. Er begann mit einem Basssolo mit nachfolgendem Recitativ. Die Recitative machten überhaupt wenig Eindruck; dagegen erhielt ein Duett für Sopran und Tenor: „Sey mir nicht schrecklich in der Noth, Herr, meine Zuversicht!" allgemein den Preis. Mit der grössten Innigkeit verflochten sich die Stimmen bey den Worten: „ich bin allein, verlassen bin ich"; und in den Worten: „ich schau auf dich o Herr, mein einzig Theil" liegt unaussprechlich viel Liebe und Vertrauen zum Höchsten. Einfach aber kräftig ist der fast unisone Chor: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet," E moll, Andante grave. Vor allem ragte hervor: „Gefallen ist Babylon, die grosse!" Ein herrliches Tongemälde; lebendig, kühn, das Innerste erschütternd! Es überraschte Jeden, neben der frühern ruhigen Beschaulichkeit hier so viel dramatisches Feuer zu entdecken.

Nach dem fürchterlichen Ende des letzten Gerichts weiss der Tondichter uns wieder zu beruhigen und zu versöhnen durch das Quartett mit Chor: „Selig sind die Todten." Himmlische Milde lag in diesen Tönen! — Von dem Ende wollen wir nur noch herausheben: die Fuge „Gross und wunderbarlich," ein kräftiger Satz, Allo Moderato, C dur, welcher in der Mitte in A moll übergeht. Wegen ihres Zusammenhanges und ihrer Klarheit in der Behandlung verdiente sie den Vorzug vor dem Schlusschore: „Hallelujah! Sein ist das Reich," der in der Mitte dunkel und etwas geschraubt scheint.

Die Aufführung war höchst befriedigend: Kraft und Sicherheit in den Chören, Präcision in den Instrumentalsätzen; genaue Uebereinstimmung in ihrer Verbindung. Die Solopartieen liessen freylich manches zu wünschen übrig. Es ist aber erfreulich, dass schon so viel geleistet worden, und dass sich dazu ein Chor von beynahe 300 Sängern und Spielern zu den Pfingstfesten am Niederrhein versammelt hatte, der schwerlich an anderen Orten unseres Vaterlandes seines gleichen finden dürfte.

Am zweyten Tage eine neue Symphonie (Manuscript) von F. Ries, D dur. Ein an Melodieen und Harmonieen gleich reichhaltiges Werk, welches durch sprudelnde Munterkeit, die mit ernsten und tiefen Empfindungen abwechselt, allgemein ergötzte. Dann das Sanctus, Benedictus, Gloria bis Amen aus der schönen Messe von Fr. Schneider; nach einer befremdenden Anordnung der Direction mit deutschem Texte gesungen. In der rauschenden Jubelouverture von C. M. v. Weber, zeichneten sich besonders die Bogeninstrumente aus. Zum Schlusse mehre Stücke aus dem *Messias* von Händel, unter denen wieder ungemeinen Eindruck machten: der Chor „Denn die Ehre," die Altarie „O du der Gutes predigt," die Chöre „wie Schaafe gehn," „Würdig ist das Lamm" und das „Hallelujah". Sie waren unter Hrn. Ries eingeübt, und blieben wegen ihrer Einfachheit und wunderbaren Kraft auch diessmal das Beste dieser genussreichen Tage.

werken desselben. Ob dieser Styl für das Oratorium geeignet sey, und ob nicht namentlich der Text dieses Werkes vielmehr eine einfach grosse und kräftige Musik gefodert hätte, lässt Ref. dahin gestellt seyn. In manchen Stellen wollte man den Ausdruck der Musik mit den des Textes nicht übereinstimmend finden.

Weimar, im Juny 1826. Am 5. Juny wurde, früher als gewöhnlich, unser Theater geschlossen, weil im Innern desselben noch viel und mancherley zu bauen ist. Ueber die Eröffnung desselben in den ersten Tagen des Septembers 1825, fünf Monate nach dem Brande des alten, hat Ref. im September 1825 berichtet. Was seit jener Zeit bis jetzt geschah, ist der Inhalt des gegenwärtigen Berichts. — Vorstellungen von Opern und Stücken mit Musik gab man folgende: *Tancredi* (ital.) zweymal, *Camilla, Wegelagerer* dreymal, *Dorfsängerinnen* zweymal, *Heimliche Heirath, Wasserträger, Maurer* dreymal, *Je toller je besser, Titus* dreymal, *Figaro's Hochzeit* zweymal, *Hadrian* zweymal, *Euryanthe* dreymal, *Fidelio, Fanchon* zweymal, *Neue Sontagskind, Unsichtbare, Hausgesinde* dreymal, *Sieben Mädchen* achtmal, *Kapellmeister von Venedig, Bassa und Bär* zweymal, *Ochsenmenuett* zweymal, *Macbeth* dreymal, *Tell, Waise und Mörder* zweymal, *Bürger in Wien, Staberls Hochzeit, Staberls Reiseabentheuer.* —

Weiss man, dass mit dem alten Theater zugleich alle Decorationen und die ganze Garderobe verbrannten, in allen genannten Vorstellungen aber, so wie in den Schauspielen, beydes sehr anständig, in mehren sogar elegant und reich war, so kann man die Thätigkeit der Direction nur loben. Neu waren für uns *die sieben Mädchen, das Hausgesinde, der Unsichtbare, die Ochsenmenuett, Staberls Reiseabenthener, der Maurer*; fast neu, seit vielen Jahren nicht gegeben, war *Macbeth* nach Schillers Bearbeitung mit Reichardt's Musik. Die *sieben Mädchen* exercirten und manövrirten so herrlich, dass sie zwey Dichter begeisterten, sie zu besingen. Der erste hat sich nicht genannt, und wohl daran gethan; der zweyte ist Dr. Eckermann, dessen Gedicht im Buchhandel ist. (*An die sieben Mädchen.* Weimar in der Hofmann'schen Hofbuchhandlung 1826. 4 Gr.) *Das Hausgesinde*, eine ergötzliche Posse, in der die Musik nichts verdirbt, aber auch nicht eben viel gut macht, gefiel besonders durch unsers braven Seidel's unerschöpfliche köstliche Laune. Die Musik zum *Unsichtbaren* ist von Hrn. Heinr. Stromeier, dem ältesten Sohne des Oberdirectors Hrn. Stromeier, und recht hübsch. (An anderen Orten hat man die Musik vom Musikdirector Eule in Hamburg, die Ref. nicht kennt.) Der treffliche, vielseitige, ja man darf sagen allseitige La Roche (er spielt z. B. Franz Moor in den *Räubern* und Marocco in *Bassa und Bär*, den Herzog von Orleans in *der Jungfrau von Orleans* und den Hausmeister im *neuen Sontagskinde*, den Oberförster in *den Jägern*, die Drillinge u. s. w. — und es ist schwer zu entscheiden, welche dieser Rollen seine beste sey, so seltsam das auch klingt, da er sie alle wahrhaft vollendet giebt) als der Unsichtbare war die Seele des Ganzen. Der junge Componist hat sich streng an das Sujet und den Character der Rollen gehalten, und daher eine passende und zweckmässige Musik geschrieben. Dass junge Componisten das nicht immer thun, zumal wenn das Sujet u. s. w. wie hier, ihnen Fesseln anlegt, keine tobende lärmende Instrumentation und keine Knalleffecte erlaubt, ist bekannt genug, daher wir die verständige Mässigung Hrn. Stromeier als Verdienst anrechnen. — *Die Ochsenmenuett* machte kein besondres Glück, so gut das Stück auch gegeben wurde. Darüber braucht man sich auch wirklich nicht zu wundern, obgleich die bekannte Anekdote von einer Menuett J. Haydn's, ausdrücklich für einen reichen ungarischen Ochsenhändler geschrieben und von diesem mit einem schönen fetten Ochsen honorirt, nicht ohne Glück zu einer kleinen dramatischen Handlung verarbeitet und die ganze Musik von dem herrlichen Haydn ist, da die Idee selbst, die dem Stücke und der Musik zum Grunde liegt, so — um es mild auszudrücken — unglücklich ist, dass ihr durch keine, wenn auch die gelungenste Ausführung aufgeholfen werden kann. Besondre lokale Umstände sind Ursache, dass man das Stück in Wien günstig aufnahm; da diese aber anderwärts wegfallen, so möchte es wohl überall eine kalte Aufnahme finden. Dass Haydn's Ruhm dadurch keinen Zuwachs erhalten hat, ist ganz gewiss — und dass der sonst so sehr verdienstvolle Seyfried missgriff, ist wohl kaum zu bestreiten. — In *Staberls Reiseabentheuern* war unser trefflicher Seidel als Staberl ausgezeichnet, und ergötzte durch fünf oder sechs allerliebste Lieder, deren Worte und Musik eben so wie die hübsche Tanzmusik am Ende des Stücks ihn zum Verfasser haben sollen. — *Der Maurer*, sehr gut gegeben, gefiel und mit Recht. In einigen Zeitschriften nennt man zwar die Musik, ein paar Stücke ausgenommen, unbedeutend und gewöhnlich, aber diess Urtheil scheint uns hart und ungerecht. Wenn manche Stücke nicht sehr bedeutend und nicht eben unerhört sind, so verdient der Componist desshalb keinen Tadel, indem es offenbar seine Absicht war, gerade diese angefochtenen Stücke nicht bedeutender und ergreifender hervortreten zu lassen, damit andere, die in dramatischer Hinsicht wichtiger sind, um desto mehr Wirkung machen mögen. Lässt man die Ansicht der meisten französischen Componisten von der Oper gelten, nach welcher das Sujet die erste, und die Musik die zweyte Stelle einnimmt (eine Ansicht, durch deren verständige und zweckmässige Befolgung allein ächt dramatische Werke möglich werden) so ist Hrn. Aubers *Maurer* ein Werk von hohem Werthe. Ueber Einzelnes lässt sich freylich rechten, einiges vielleicht sogar tadeln; aber solche Ausstellungen können das Urtheil, dass das Ganze von schöner Wirkung sey, nicht umstossen.

In Zwischenakten traten folgende Virtuosen auf: Hr. Zizold, Flötist, dessen schon früher rühmlich gedacht wurde; Hr. Haushälter in einem Clarinettconcerte von Crusell, recht brav, doch nicht ausgezeichnet; der Königl. Preussische Concertmeister Hr. C. Möser in einem Rondeau brillant von Mayseder und einem Concerte von Mau-

rer, angeblich von Hrn. Möser umgearbeitet. Hrn. Mösers trefflickes Spiel ist hinlänglich bekannt. — In einem besondern Concerte, im Theater gegeben von Mad. Longhi Möser, spielte die Concertgeberin eine von ihr componirte Polonaise mit gewöhnlichen Variationen für die Harfe, und statt des versprochenen Concerts von Streibel (wahrscheinlich Steibelt) ein unbedeutendes Potpourri; Frau von Heygendorf sang mit ausgezeichneter Virtuosität eine Arie von Rossini, Hr. Moltke ebenfalls eine Arie von Rossini vortrefflich; die Herren Hey und Aghte bliessen sehr brav ein recht wackeres Duettconcertant für Horn und Clarinette von Th. Müller; Hr. Ferdinand Hiller von Frankfurt a. M. (14 oder 15 Jahr alt), Schüler des Hrn. Kapellmeister Hummel, spielte das Pianoforteconcert in Cis moll von Ries mit vieler Fertigkeit; Spontini's Ouverture zu *Cortez* und Mozart's Ouverture zu *Figaro* leiteten die beyden Abtheilungen des Concerts ein. Der Beytrag der Concertgeberin war also nach Quantität und Qualität sehr gering. — Von dem eben genannten jungen Künstler Hrn. Hiller wurden gegen Ende Mai's Ouverture und Zwischenaktmusik zu Schiller's *Maria Stuart*, kürzlich von ihm componirt, gegeben. Ref. war verhindert, diese Composition selbst zu hören; Sachverständige aber haben ihn versichert, der Versuch des Jünglings gebe schöne Hoffnungen für die Leistungen des Mannes.

Hr. Musikdirector Eberwein führte in der Kirche auf: *Cantaten* von Danzi, C. Eberwein, M. Eberwein, Homilius, Mozart, Naumann; Händel's 100 *Psalm*, Naumann's 96 *Psalm*; eine *achtstimmige Motette* von J. S. Bach und eine dergl. von A. Romberg; *Missen* von J. Haydn und Mozart; Bach's *zweychöriges Heilig*; eine *Hymne* von Kunzen; ein *Te deum* von J. Haydn; Klopstock's *Vater unser* von A. F. Häser und einzelne Sätze aus den *vier Jahrszeiten*, Milton's *Morgengesang* von Reichardt, Händels *Messias*. Bis zum Herbst werden, da in der Stadtkirche an der Orgel eine bedeutende Reparatur und im Innern des Gebäudes selbst Veränderungen und Verschönerungen vorgenommen werden, nur kleine Musikaufführungen in der Schlosskirche stattfinden können, wo der Raum für Orchester und Sänger sehr beengt ist.

Da mit dem Herbst 1825 im neuen Theater eine neue Epoche für uns begann, so möge hier noch das Personal der Oper und der Grossherzogl. Kapelle namentlich aufgeführt werden. Sängerinnen: Frau von Heygendorf, Mad. Eberwein, Dem. Schmidt, Mad. Dürand, Mad. Hartknoch, Mad. Müller — für kleine Rollen die Dem. Lorzing und Dem. Kladzig und einige vom Chor. Sänger: Tenoristen: Hr. Moltke, Hr. Klein, Hr. Seidel, Hr. Heinr. Stromeier — für kleine Rollen einige vom Chor. Bassisten: Hr. Stromeier, Hr. Laroche, Hr. Franke, Hr. Hunnius — für kleine Rollen einige vom Chor. Ausser mehren Mitgliedern des Theaters, Herren und Damen, welche in grösseren Opern zu Chordiensten verbunden sind, zählt das Männerchor zwölf, das Frauenchor neun Mitglieder. Director des Chors ist Hr. A. F. Häser.

Personal der Grossherzoglichen Hofkapelle.

(Cp. bedeutet Componist, C. Concertist.)

Kapellmeister: Hr. J. N. Hummel. Cp. C.
Musikdirector für die Oper bey Verhinderungen oder in Abwesenheit des Kapellmeisters, auch für das Schauspiel: Hr. Riemann.
Musikdirector für das Schauspiel: Hr. Unrein.
Erste Violine: Hr. C. Eberwein. Cp. C.
- C. Götze. Cp. C.
- Hirschfeld.
- Burggraf.
- Th. Müller. Cp. C.
Zweyte Violine: Hr. Reich.
- Müller d. ä.
- Unrein d. j. Cp. C.
- Röder.
- Winser.
Viola: Hr. Aghte. (C. auf der Clarinette.)
- Wollweber.
Violoncell: Hr. Hase. C.
- Ulrich Cp. C.
Violon: Hr. Matthes.
- Schwarz.
Flöte I: Hr. Schubert. C.
II: - C. Lobe. Cp. C.
Oboe I: Hr. A. Eberwein.
II: - Aderhold.
Clarinette I: Hr. Schlömilch. C.
II: - Franke d. j. C.
Fagott I: Hr. Schmidt. C.
II: - Hofmann.
Horn I: Hr. Zipfel.
II: - Hey. C.
Trompete I: Hr. Zahn.
II: - Voigt.
Pauken: Hr. Franke d. ä.
Pensionirt sind die Herren Götze (Oboe), Ambrosius (Viola), Zipfel (Violon), Eilenstein (früher nach und nach an verschiedenen Instrumenten.).

Die zuweilen nöthigen mehren Hörner und Trompeten, so wie Posaunen und Janitscharenmusik besetzt der Hof- und Stadtmusikus Hr. Aghte mit seinen Leuten, deren er immer eine hinreichende Anzahl so brauchbarer hält, dass durch einen von ihnen bey etwa eintretender Krankheit irgend eines Kapellmusikers dessen Stelle versehen werden kann.

Kurze Anzeigen.

Grand Rondeau brillant alla Polacca pour le Pianoforte, comp. — — par C. G. Reissiger. Op. 36. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Hrn. R.'s grössere, meist bravourmässige Klavier-Compositionen haben unter Liebhabern von vieler Fertigkeit und praktischer Ausbildung, die aber auch Etwas von gedachter und solider Bearbeitung verlangen, ein achtbares und zahlreiches Publikum. Und was sollten sie nicht? Hr. R. ist nicht arm an Ideen — auch wahrhaft anziehenden und ihm zugehörigen; er besitzt Feuer und jugendliche Munterkeit; versteht seinen Satz tüchtig, und das Instrument vortheilhaft zu behandeln gleichfalls; auch weiss er sich den Wünschen jetziger Liebhaber jener Art geschickt zu bequemen. Da kann es kaum anders, und verdient also zu kommen. Eben jene Eigenschaften beweist er auch in diesem Rondeau, das übrigens für die rechte Ausführung eine seiner schwierigsten, und, besonders ungefähr in der zweyten Hälfte, eine seiner eigenthümlichsten Compositionen ist. Diess wird genug seyn, um diejenigen, welchen sie sich eignet, auf sie aufmerksam zu machen; und ein Weiteres davon zu sagen, ist nicht nöthig. Lieber eine Randglosse! Könnte und wollte Hr. R. für die Spieler leichter schreiben, ohne dass seine Arbeiten an Gehalt und Reiz verlören, so würde er sein Publikum noch sehr erweitern. Aber die Herren Virtuosen machen's jetzt nun einmal so: sie schreiben für sich, und mithin, was und wie sie es selbst vollkommen herausbringen können; andere Leute mögen sehen, wie sie mit fortkommen. Aber die Herren widmen ihr ganzes Leben ihrer Kunst: die anderen Leute haben auch Anderes, meistens viel, viel zu thun, ehe es zu Kunstübungen kommen kann. Nun steht freylich die praktische Instrumentalmusik, und besonders das Klavierspiel, jetzt so hoch, dass nicht Wenige, gut oder übel, wirklich mit fortkommen, und diese nicht Wenigen bilden auch schon ein Publikum: aber wäre besser nicht besser? und sind diejenigen Liebhaber, die Geist, Sinn und Geschmack für alles Vorzügliche in der Musik besitzen, ohne dass sie auf die Ausübung so sehr viel Zeit und Kraft verwenden können oder mögen, um die Virtuosen einzuholen — sind diese Liebhaber die geistig Geringeren, mithin nicht bestimmt zu beachten? Gewiss nicht! wenigstens in der Regel!

Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. par W. A. Mozart, arrangé d'après le Quatuor, Oeuv. 35, — — *par J. H. Clasing.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist das vortreffliche Violin-Quartett aus D dur, mit dem Adagio aus G dur; bekanntlich, bey aller gründlichen Kunst der Ausarbeitung, eines der heitersten und anmuthigsten von allen Mozart'schen Quartetten. Es ist hier für die angegebnen Instrumente so gut eingerichtet, als man's nur machen kann; und wenn der Klavierspieler mit Delicatesse vorzutragen versteht und ein gutes Instrument besitzt, so ist die Wirkung, wie die, eines Originals. Zu loben ist auch, dass Hr. Cl. Schwierigkeiten in der Ausführung für den Klavierspieler möglichst vermieden hat; denn solche Musik ist nicht für Virtuosen oder die ihnen gleichen möchten, sondern recht eigentlich für Liebhaber von Geist und Seele, welche eine schöne Composition hören und sie, nicht sich, geltend machen wollen. Der Stich und das Aeussere überhaupt ist sehr gut.

Berichtigung.

In No. 23 dieser Zeitung pag. 369 — 370 in der Ueberschrift des Winterischen Nekrologs lese man statt: Schluss — Fortsetzung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten July. N°. 28. 1826.

Recension.

Handbuch der Harmonielehre oder Anweisung zur Theorie der Musik. Zunächst zum Selbstunterricht für Seminaristen und angehende Orgelspieler bestimmt, von J. F. Lahmeyer, Musiklehrer am Seminario und Organisten an der Egidienkirche in Hannover. 1823. Eigenthum des Verfassers. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Das Handbuch ist, nach dem Vorberichte, für angehende Orgelspieler, und zunächst für das Hannöverische Seminar geschrieben, weil der Verfasser die vorhandenen theils zu weitläuftig und kostbar, theils zu oberflächlich fand. Vorzüglich hat er sich, ohne jedoch anderer Meister Winke ganz unbenutzt zu lassen, nach Webers *Theorie der Tonsetzkunst* gerichtet; dabey hat er, wie es in den Wünschen eines Jeden liegt, fassliche Darstellung mit möglichster Kürze und Vollständigkeit verbinden wollen. An der letzten kann in einem Werke der Art ohne Nachtheil, öfter sogar zum Vortheil des Ganzen, Manches fehlen, was man ohne diese Bestimmung sehr ungern vermissen würde: dafür werden aber Fasslichkeit und Bestimmtheit nur um so nothwendiger gefordert werden müssen, da das platte Land Niedersachsens in der Musik gerade noch sehr weit zurücksteht, und die meisten Schüler des Verf. daher ohne alle gute Vorbereitung seiner Leitung anvertraut werden. Wir werden also in unserer Beurtheilung nicht darauf sehen, was noch hätte gegeben werden können; sondern allein darauf, wie und in welcher Ordnung das Gegebene behandelt worden ist. Der Verf. sagt zwar am Ende seines Vorberichtes selbst: „Manches hätte wohl hinzugesetzt werden, Manches hinwegbleiben können. Doch menschliche Arbeit ist nie vollkommen. Möge der Sachkenner das Werk mit Liebe beurtheilen und meine gute Absicht nicht verkennen.“ Dass wir das Letzte nicht gethan haben und dass wir des Verf.'s Werk für Viele immerhin für nützlich erachten, beweist schon die Beurtheilung selbst zur Gnüge: denn hielten wir es für völlig verfehlt und unzweckmässig, so würden wir uns der Arbeit nicht unterzogen, sondern sie höflich von uns abgelehnt haben. Da nun das Buch, wenigstens in Niedersachsen, wahrscheinlich bereits sein Publikum gefunden hat und weiter finden wird: so hoffen wir so wohl denen, die es gebrauchen, als auch dem Verf. selbst, vielleicht einen kleinen Dienst zu erweisen, wenn wir zur Uebersicht der Anordnung des Werkes einige kurze Bemerkungen hinzufügen, die, wie es sich von selbst versteht, Gedanken erregen und durch wiederholte Vergleichung zum Bessern führen sollen.

Gleich in der Einleitung der ersten Abtheilung heisst es im 1. §: „Die Harmonielehre oder die Theorie der Musik lehrt uns die Regeln, wie wir die Töne richtig gebrauchen und zu Harmonieen benutzen können.“ Ist denn aber Harmonielehre und Theorie der Musik eins? Die erste ist nur ein Theil der Theorie der Musik, die zugleich eine Lehre der Melodie, an welcher wir zur Zeit noch keinen Ueberfluss haben, in sich begreift. — Ueber Aussprüche, wie solche „der Ton wird durch das Zittern eines Körpers hervorgebracht“ wollen wir nichts sagen, da Jeder weiss, dass ein Geräusch, ein Schall noch kein Ton ist. Solche Dinge sollten um so bestimmter ausgesprochen werden, je mehr ein Werk sich zum Selbstunterrichte eignen soll. Das Uebrige ist sehr klar. Vom 11—18. §: Intervalle. Ist deutlich und nach der gewöhnlichen Ansicht vorgetragen, wie es hier nicht anders geschehen durfte. Auch ist zu loben, dass in einem Handbuche, wo nur die nöthigsten Begriffe für angehende Orgelspieler gegeben werden sollen, die selten vorkommende übermässige Terz und die ver-

minderte Sexte weggelassen worden sind. Eben so sind mit Recht die genaueren Untersuchungen über das Wesen der Intervalle ganz übergangen.

Zweyte Abtheilung: Harmonielehre. Von § 19 an, Grundharmonieen: Dreyklangs- und Septimen-Harmonieen. Der 20. §. handelt nun schon von den Verwechselungen derselben, was erst nach §. 27. ausgeführt wird. Es steht also der ganze 20. §. völlig am unrechten Orte, was den Schüler nur verwirren, aber nicht belehren kann. Dann werden die Dreyklänge in ihren 3 Lagen erklärt, in enger und weiter Harmonie. Darauf wird, den schlechten Zustand der Musik in Niedersachsen berücksichtigend, vom Discant-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel auf das Kürzeste gesprochen. Nun werden alle harten und weichen Dreyklänge aufgezählt, die ersten nach dem Quinten-, die anderen nach dem Quarten-Zirkel. Hieran schliessen sich die verminderten Dreyklänge. Im 27. §. wird von der Verdoppelung der Terz und Quinte des Dreyklanges geredet. (Die Verdoppelung der Prime durch die Octave war schon früher angezeigt worden.) Wäre die ganze Verdoppelungslehre zusammen und gründlicher dargestellt worden: so hätte manches Folgende viel kürzer behandelt werden können und das Werk würde dabey noch an Klarheit gewonnen haben. Auch selbst die dadurch etwa zu besorgende Weitläufigkeit, die man doch nie auf Kosten der Deutlichkeit fürchten muss, hätte recht gut vermieden werden können, wenn erst hier alle Dreyklänge mit hinzugekommener Octave angegeben, früher hingegen nur einige wahre Dreyklänge bezeichnet worden wären. — Wenn aber der Verf. noch sagt „Am angenehmsten klingt die Verdoppelung der Quinte wegen ihrer weichen Stimmung: die grosse Terz hingegen hätte weit mehr Schärfe ihrer hohen Stimmung wegen:“ so widerspricht er sich selbst, da er früher S. 14. behauptet: „Grosse und kleine Terzen und Sexten nennt man unvollkommene Consonanzen, weil ihnen jene völlige Reinheit fehlt, und ihre Stimmung etwas höher und tiefer seyn kann, ohne dem Gehöre übelklingend zu werden. Nicht so, fährt er dort fort, ist es bey den vollkommenen Consonanzen; da wird dem Gehöre die geringste Abweichung von der völligen Reinheit gleich bemerklich.“ Lieber keine Gründe, als solche, die anderen Behauptungen widersprechen. Besser also, wenn vom Verf. schlichthin beym Septimenaccord gesagt wird: die Octave des Grundtones behält den Vorzug vor der Quinte, und diese vor der Terz. — Von §. 31. an: Zweyte Hauptklasse der Grundharmonie. Septimenaccorde. 4 Arten derselben. — Wenn aber früher vom verminderten Dreyklange geredet worden ist: so hätte auch hier gleich vom verminderten Septimenaccorde geredet werden sollen. — Wenn nun die Arten der Septimenaccorde §. 31. angegeben worden sind, darauf gleich von der dreyfachen Verwechselung derselben gesprochen und dann erst im 33. §. vom Hauptseptimenaccorde gehandelt wird: so sieht man wieder, dass es deutlicher für den Anfänger wäre, wenn zuvor von dem Wesen des Hauptseptimenaccordes, und dann erst von seinen Verwechselungen geredet worden wäre. Alle allgemein angegebenen Sätze sind dem Anfänger ohne gehörige Beyspiele nur verwirrend, und machen die Sache ohne Noth weitläufiger, da doch Alles wiederholt werden muss. Wie soll aber der Schüler weiter die Sätze verstehen: „Zwey Intervalle des vorzüglichsten Septimenaccordes, nämlich die grosse Terz und die kleine Septime, machen ihn recht hinleitend zu einer andern Harmonie und eignen ihn dadurch ganz besonders zur Bildung eines bündigen Schlussfalls, wie sich das in der Folge zeigen wird.“ Das Alles steht am unrechten Orte und macht die Sache schwer ohne Noth. Durch solche Vorausnahmen stellen sich Lehrer den Orakeln gleich; der Frager staunt, erschrocken vor der Pythia, und geht unkluger aus dem Tempel, als er hineingegangen war. — Alles Uebrige in dieser Lehre ist so klar, als man es wünschen kann.

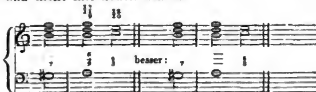
Dritte Abtheilung: Von der Bezeichnung der Harmonieen. Der Verf. zieht vor der gewöhnlichen Zifferbezeichnung die Weber'sche als die einfachste und bestimmteste vor. Was soll aber der 46. §. in welchem vor fehlerhaften Fortschreitungen der Stimmen gewarnt wird, von denen doch bis dahin noch nichts gelehrt worden ist. Unter allen Fehlern im Unterrichte steht das Reden über Dinge, wovon noch kein Begriff gegeben worden ist, oben an.

Vierte Abtheilung: Umgestaltung der Grundharmonie. Wie sehr eine andere Ordnung der abzuhandelnden Gegenstände nöthig ist, wird der Verfasser selbst, und Jeder, der das sonst sehr brauchbare Buch seinem Unterrichte zum Grunde legen will, eben dadurch am deutlichsten inne werden, weil er stets auf Dinge stösst, die er erwähnen zu müssen sich gezwungen sieht, und die doch erst später vorgetragen werden. Die Lehre von

der Auflösung der Septimenaccorde kommt viel zu spät. Wenn daher vom Nonenaccorde gesagt werden muss: „Mit seinem Grundtone klingt er hart; darum wird dieser oft weggelassen, und die grosse Terz zum Basstone gemacht, wodurch scheinbare Septimenharmonieen entstehen. Der eigentliche Septimenaccord löst sich aber im Basse eine Quinte tiefer auf, und der bloss scheinbare (der mangelhafte Nonenaccord) steigt im Basse um einen halben Ton höher," so springt hier und im folgenden die fehlerhafte Anordnung Jedem recht in die Augen. Der Verf. sieht sich genöthigt, im 52. §. wieder von der Auflösung zu sprechen und im 53. §. nachdem sehr wahr gelehrt worden ist, dass die Lage des verminderten Nonenaccordes völlig gleichgültig sey, weil er aus lauter kleinen Terzen bestehe, wird sogar von viererley Auflösungen desselben geredet, weil man vermöge der Enharmonie einem und demselben Tone zweyerley Benennungen geben könne, z. B. gis und as u. s. w. Ebenso wird §. 54. von der Umgestaltung der Septimenharmonie mit kleiner Quinte durch willkürliche Erhöhung ihrer Terz recht gut gesprochen, und die Fortschreitung in Beyspielen gezeigt — nur am unrechten Orte. Wenn aber hier behauptet wird, eine verminderte Terz (dis und f) klinge allemal dem Gehöre widerlich: so können wir das nicht so unbedingt unterschreiben. Werden die beyden Intervalle nur weit genug von einander gehalten, so fällt das Widrige, was sie oft (aber auch nicht immer, es kommt Alles auf Accordverbindung an, die durch den Geist eines Stückes gut oder schlecht wird) in der nächsten Lage haben, gemeiniglich von selbst weg. Jedoch muss allerdings vor zu häufigem Gebrauch verminderter Intervalle im Allgemeinen gewarnt werden. — §. 56. beschreibt die Umgestaltung des harten Dreyklanges durch eine übermässige Quinte, wo als Regel angenommen wird, der consonirende Dreyklang müsse meist zuerst angegeben werden und die dissonirende Quinte als Durchgang zu einer andern Harmonie — was auch bey dem Hauptseptimenaccorde angenommen werden kann.

Nun erst folgt in der fünften Abtheilung die Lehre von der harmonischen Fortschreitung der Stimmen. Bey weitem das Meiste dieser Abtheilung hätte vor dem Unterricht über Umgestaltungen der Septimenaccorde und ihrer verschiedenen Fortschreitungen behandelt werden sollen. Die allgemeine Lehre von den dreyerley Bewegungen, nämlich der geraden, der Gegenbewegung und der Seitenbewegung hätte noch früher angezeigt, nicht aber unter die Lehre von den harmonischen Intervallen, die eine freye Bewegung haben, gesetzt werden sollen. Nun folgt das Gewöhnliche über fehlerhafte Quinten und Octaven. Als Hauptgrund des Uebelklingens falscher Quinten und Octaven wird angegeben, dass das Ohr sie als Folgen harter Dreyklänge vernehme, die nicht nahe genug verwandt seyen. — Von verdeckten Quinten und Octaven mit Recht ganz kurz. — §. 66. Von den harmonischen Intervallen, deren Bewegung beschränkt ist. Ausser allen Dissonanzen wird die consonirende Terz im Hauptseptimenaccorde dazu gerechnet. Sie verlange eine Auflösung, d. i. eine regelmässige Hinschreitung in eine Consonanz (was eben so viel für, als gegen sich hat; wesshalb es als bestimmte Regel nicht aufgestellt werden sollte). Ehe aber diese Fortschreitungen deutlich gemacht werden, ist wieder §. 68. von der Vorbereitung und vom freyen Eintritte der Dissonanzen die Rede; wieder am unrechten Orte. — §. 69 — 74 wird nun von der Fortschreitung der Intervalle des Hauptseptimenaccordes deutlich und nach bekannter Art das Nothwendige auseinandergesetzt. Von §. 74 — 78 von der Fortschreitung der Intervalle der Nebenseptimenaccorde; Alles durch gehörige Beyspiele klar gemacht. — Von der Bewegung einer Stimme durch harmoniefremde Töne. §. 78. Hier werden Vorhalte als solche Töne beschrieben, die den Eintritt der harmonischen aufhalten, und Durchgangstöne, die den harmonischen noch hinzugefügt werden, um die Melodie einer Stimme fliessender zu machen. Wenn aber zufällige Dissonanzen von wesentlichen so unterschieden werden, dass die ersten grösstentheils ohne Fehler wegbleiben können: so ist die Erklärung sehr schwankend. Denn wenn ein Ton nicht mehr wegbleiben kann, ist er nicht mehr zufällig, sondern gehört wesentlich zur Harmonie. §. 79 — 86 Vorhalte. Recht gut heisst es da: „Sie unterscheiden sich von wesentlichen Dissonanzen durch ihre Auflösung auf derselben Harmonie, dahingegen wesentliche Dissonanzen auf einer andern Harmonie aufgelöst werden, wobey der Bass seine regelmässigen Fortschreitungen hat. Der Vorhalt liegt entweder eine grosse oder kleine Stufe höher oder tiefer." Wenn aber die Terz durch die Quarte oder durch die übermässige None aufgehalten werden soll: so fragt sich's, warum denn bloss durch die übermässige? Und wenn

S. 59, wo vom Undecimen- und Terzdecimen-Accorde, als von dem weitesten Umfange von Tonverbindungen gesprochen wird, noch bezeichnet wird, wie sogleich folgt: so macht der Verf. dadurch dem Generalbassspieler die Sache ohne Noth schwer. Sollen dieselben Noten zu dem folgenden Basse noch fortklingen, so bezeichnet man diess, wie schon längst üblich, mit Haken oder Strichen, und nicht mit neuen Zahlen:
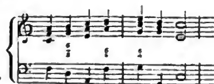


Zum Schluss wird ganz kurz von Verzögerungen, syncopirten Noten und von Vorausnahmen gesprochen. §. 86. Durchgehende und Wechselnoten, oder regelmässige und unregelmässige Durchgänge, bey welchen letzteren die durchgehenden auf gute, und die Hauptnoten auf schlechte Tacttheile kommen — was durch Beyspiele sehr anschaulich gemacht worden ist. Im 88. §. ist der Orgelpunct sehr kurz und gut erklärt.

Sechste Abtheilung: Tonart. Diese ganze Abtheilung kommt viel zu spät. Wenn von den Accorden im Allgemeinen gehandelt und die Haupteintheilung derselben in Dreyklänge und Septimenaccorde kurz angegeben worden wäre, so hätte sogleich von der Verbindung der Dreyklänge durch steigende Quinten, bey Kreuzen, und steigende Quarten, bey Been, gehandelt und die Lehre von den Tonarten mitgenommen werden sollen. Hier folgen aber die Tonleitern erst §. 94—97 und §. 98—102 die Verzeichnung der Tonarten. Sehr zweckmässig sind von §. 102—111 die Aufsuchungen aller einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen, auch der chromatischen Tonleiter. Von §. 111—117. Von der Verwandtschaft der Tonarten. Das Gewöhnliche, sehr kurz, aber deutlich. §. 117 Von den Tonarten der Alten. Fast zu kurz. Da aber der Verf. sich in nähere Bestimmungen nicht hat einlassen wollen, so haben wir weiter nichts hinzuzusetzen, als etwa, dass die Tonarten der alten Choräle nur die griechischen Namen tragen, aber dem Wesen nach von ihnen verschieden sind. Die Angabe dieser Tonarten ist wahrscheinlich aus dem sehr zu empfehlenden Werke genommen: *Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in den Choralmelodieen der Alten etwas ist, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?* —

Siebente Abtheilung: p. 95—112. Von dem Choralspielen. Dabey wird auf 3 Puncte gesehen: 1) auf den richtigen Vortrag der im Chorale vorkommenden Harmonieen; 2) auf die Zwischenspiele; 3) auf das Vorspiel, wodurch die Tonart des Chorals durch zweckmässige Harmonieen bezeichnet und der Inhalt des zu singenden Liedes wo möglich ausgedrückt werden soll. Dieses Kapitel ist bey aller Kürze sehr deutlich, die Hauptsachen sind scharf bezeichnet und mit den nöthigen Notenbeyspielen gut versehen. Zu vierstimmig ausgesetzten, mit Zwischenspielen versehenen Chorälen sind 2 Melodieen gewählt worden, die in dem Böttner'schen, im Hannöverischen gebräuchlichen Choralbuche weggelassen worden sind; eine sehr zweckmässige Wahl, da im Lüneburger Gesangbuche Lieder vorkommen, die darnach gesungen werden, nämlich: Wachet auf, ruft uns die Stimme u. s. w. und „Bringt Preis und Ruhm dem Heiland dar u. s. w. Die Werke, welche der Verf. angehenden Orgelspielern empfiehlt, z. B. das Choralbuch von Kallenbach, die Orgelsachen von Rink u. s. w. beweisen, dass er besonders in diesem Fache ein sehr unterrichteter Führer ist.

Achte Abtheilung: Von der Modulation, leitereigene und ausweichende, §. 129—151. Sehr zwekmässig; nur hätte auch dieser Abschnitt bereits nach der Lehre von den Verwandtschaften der Tonarten folgen sollen. Dass aber bey vollkommenen Tonschlüssen der Quartsextenaccord auf die gute Tactzeit fallen müsse, wird dem Verf. von den Meisten nicht zugegeben werden können. Im 140. §. wo von der Trugcadenz gehandelt wird, will Rec. folgendes Beyspiel der Fortschreitung des Basses wegen durchaus nicht gefallen.



Von §. 151—155, Einrichtung der Modulation bey Tonstücken. Kurz und gut. —

In der neunten Abtheilung wird vom musikalischen Rhythmus gehandelt. 1) Der Tact. Der nothwendige Unterschied zwischen einfachen und zusammengesetzten Tactarten ist gar nicht berührt. Ferner werden die Sechzehntheile im C-Tact wider allen musikalischen Ausdruck Zeittheile genannt. Man verwirrt aber die Anfänger, wenn man ohne Noth von dem Gewöhnlichen abweicht. 2) Der eigentliche Rhythmus. Nur Weniges. Aber das Wenige ist doch ungleich besser, als man es in manchem weitläufigen Lehrbuche findet, obgleich auch hier diese Lehre noch sehr mangelhaft ist.

Den Beschluss machen einige Anhänge. Der erste enthält Uebungsexempel zum Transponiren, zum Aussetzen etc. Der zweyte liefert ein Verzeichniss einiger Componisten derjenigen Choralmelodieen, welche im hannöverschen Gesangbuche vorkommen. Diese kurzen Anzeigen werden gewiss Vielen recht erwünscht seyn: man hat aber nichts mehr noch minder darin zu suchen, als die bekannten, nicht immer erwiesenen Behauptungen. Der Verf. hat sich in Untersuchungen nicht einlassen wollen. So weit hätte aber sein Glaube nicht gehen sollen, dass St. Ambrosius Verf. der Melodieen „Herr Gott, dich loben wir etc. und Nun komm der Heiden Heiland etc. sey. — Der dritte Anhang giebt eine Anleitung, dem Claviere eine richtige Stimmung zu geben, worauf das Nöthigste über das Stimmen der Rohrwerke in der Orgel folgt.

Man sieht also, dass dem Buche das Nützliche nicht abzusprechen ist und dass der Fleiss des Verf. Lob verdient: aber in der Anorduung der Lehrgegenstände fehlt so Vielerley, was zu einem guten Verständnisse unumgänglich nöthig ist, dass wir dem geachteten Verf. durch eine neue Auflage seines Werkes Gelegenheit zur Verbesserung desselben wünschen.

Nachrichten.

Stuttgart. Seit August 1825, nach Wiedereröffnung des hiesigen königl. Theaters nach den gewöhnlichen zweymonatlichen Sommerferien, sahen wir nur zwey neue Opern, nämlich: *Zelmira* von Rossini und *Léocadie* von Auber, welche beyde nur sehr mässigen und getheilten Beyfall erhielten, und bey den Wiederholungen wenig besucht waren. Letztgenannte Oper, obschon das Süjet derselben trüb und schleppend, und dabey schlüpfrig ist, — welches letztere durch die hier vielleicht gut gemeinte Abänderung und Umschreibung in der Erzählung der Leocadie von ihrem Schicksale nur noch greller hervortrat und die Unwahrscheinlichkeiten und Unverständlichkeiten des geschichtlichen Vorgangs häufte — würde sich bey so manchen trefflichen und wohlgelungenen Einzelnheiten der Musik (vornämlich in Bezug auf richtige Characteristik) mehrer schönen Ensemblestücke, und der braven Ausführung der K. Hofkapelle halber, dennoch einer günstigern und bleibendern Aufnahme zu erfreuen gehabt haben, wenn man sich in Besetzung der Rollen nicht offenbar vergriffen hätte; denn weder Frau von Knoll (Leocadie), noch die Herren Pezold und Hambuch als D. Fernando und Philipp de Leiras waren an ihrem Platze, und liessen samt und sonders in ihrem Spiele sehr viel zu wünschen übrig. Eine für Leocadie neu componirte Arie im zweyten Akt, von Lindpaintner, gefiel verdientermaassen, und wurde, von der Sängerin rein und angenehm, wiewohl nicht ausdrucksvoll genug, vorgetragen. — Mehr als die genannten Opern zogen das grosse Publikum die drey zum ersten Male hier gegebenen und mehrmal wiederholten Liederpossen an: *Sieben Mädchen in Uniform, die Wiener in Berlin* und *die Berliner in Wien.* Mit neuer Besetzung hörten wir seit vielen Jahren auch einmal wieder Pär's *Achilles*, Rossini's *Elisabeth* und Zingarelli's *Romeo und Julie.* Hr. Hambuch und Dem. Fischer feyerten in diesen Darstellungen einen wohlverdienten Kunsttriumph, und würdig standen denselben die übrigen braven Sänger unserer Bühne zur Seite.

Von älteren schon oft gegebenen Opern hebt Ref. als besonders gelungene und vollendete Darstellungen folgende aus: *Don Juan, Wasserträger, Axur, Zauberflöte, Camilla, Figaro, Vestalin, Carlo Fioras, Rothkäppchen* und *Opferfest,* in welchen der Reihe nach unser Häser sein immer höher strebendes Kunsttalent als Sänger und Schauspieler aufs neue bewährte. Orchester und Chöre waren in allen Stücken sehr lobenswerth. In dieser Zeit besuchten uns auch mehrere Gäste. Zuerst gab Hr. Urspruch vom Anhalt-Dessau'schen Hoftheater den Licinius in der *Vestalin,* Joseph in der Oper gleiches Namens und den Johann im *Johann von Paris.* Mit einer angenehmen, ziemlich kräftigen Stimme

und einem wohlgefälligen Aeussern verbindet er ein lebhaftes, anständiges und freyes Spiel. Sein Gesangsvortrag hingegen bedürfte wohl noch einer bessern Ausbildung. Hierauf erfreute uns nach einer Abwesenheit von zwey Jahren Dem. Canzi als Rosine im *Barbier von Sevilla* (zweymal), als Susanne in *Figaros Hochzeit* (worin Hr. Pezold den Figaro recht brav sang und lebhafter und gewandter als sonst spielte), als Nanette in der *Elster* und als Amenaide im *Tancred*. Sie wurde mehremal hervorgerufen. Ferner hörten wir Hrn. Benesch vom Mainzer Theater im *Schnee* als Graf Wellau, Joseph, Lindoro in der *Italienerin in Algier* und als Rodrigo im *Otello*. Er besitzt eine wohlklingende, zarte Tenorstimme, trägt mit Geschmack und Gefühl vor, und ist sonst eine freundliche Erscheinung auf der Bühne. Er fand Beyfall und wurde engagirt. Dem. Sigl, Königl. Bayer'sche Kammersängerin, sang die Amenaide und den Sargin mit bewundrungswürdiger Reinheit, Kraft und Ausdruck, und rechtfertigte den ehrenvollen Künstlerruf, der ihr vorausging, vollkommen. Ihre Höhe besonders ist metallreich und hinreissend. Wir bedauern, sie nicht noch in einigen anderen Partieen gehört zu haben. Unmittelbar darauf trat Dem. Schechner, gleichfalls von München, in einer Anzahl von Rollen auf, in denen sie mit dem lebhaftesten und ungetheiltesten Beyfalle aufgenommen wurde. Wird diese junge, sehr talentvolle Sängerin es erst dahin bringen, ihre frische, kräftige und reine Stimme, die ihr die Natur gab und die Jedermann anziehen muss, durch Kunststudium und grössern Fleiss angelegentlicher und sorgfältiger auszubilden, sich mehr Ruhe, Festigkeit und ein sicheres Portamento eigen zu machen, und sich auch als Darstellerin mehr zu vervollkommnen, so wird man sie gewiss den ersten und ausgezeichnetesten Sängerinnen Deutschlands beyzählen. Sie sang folgende Partieen: Emmeline in der *Schweizerfamilie*, Nanette in der *diebischen Elster*, Agathe im *Freyschütz* und Sextus im *Titus*, und wurde in den meisten vorgerufen. Bey seiner Durchreise spielte noch Hr. Haizinger aus Karlsruhe, dessen in früheren Berichten schon mit Lob gedacht wurde, den Rodrigo im *Otello*; zuletzt trat Dem. Schlösser vom kaiserl. Hoftheater zu Petersburg im *Tancred* als Tancred, als Nanette in der *diebischen Elster* und als Myrrha im *unterbrochenen Opferfest* nicht ohne Beyfall auf, da ihre Stimme rein, klangvoll und von ziemlichem Umfang ist. Ihrer Methode wäre allerdings noch manches hinsichtlich des Geschmacks in ihren Verzierungen und der Bestimmtheit im Anschlage des Tons zu wünschen. Bey dieser Gelegenheit müssen wir auch den rühmlichen Fleiss des Hrn. Kunz erwähnen, welcher den Fernando in der *Elster* und den Oberpriester im *Opferfeste* recht brav sang, und überdem ein sehr brauchbarer Schauspieler ist. Die sechs Wintermonate über, vom October bis März, war der rühmlichst bekannte Balletmeister Taglioni mit seiner Familie, einigen anderen braven Individuen und einem corps du ballet hier engagirt, und gab während dieser Zeit sechs Vorstellungen, von welchen jede vier bis fünfmal wiederholt wurde und die schaulustige Menge zum grossen Nachtheile der Oper und des recitirenden Schauspiels in grosser Anzahl herbeyzog, während andere Kunstproductionen grösstentheils unbesucht blieben. Jene Vorstellungen waren: *Zemire, der Abend eines Rajah, Schwert und Lanze, die Weinlese, die Müller*, und endlich *Danina, oder Johko, der brasilianische Affe*, nach dem ohnlängst auch in Paris mit Enthusiasmus aufgenommenen Melodram gleiches Namens bearbeitet. Man muss sowohl den Anordnungen des genialen Taglioni und den herrlichen Leistungen seiner Gesellschaft volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, als auch das durchaus neue Kostüm, die passenden Decorationen und nöthigen, wohl eingerichteten Maschinerien loben: jedoch zu tadeln möchte seyn, dass man das Ballet zur Hauptsache machte, alle Pracht und Glanz nur darauf verwandte, hingegen sich des Kostümes, der Decorationen und selbst der Comparserie zu den gegebenen Opern und Schauspielen allzuwenig annahm, was denn einen schneidenden Contrast bilden musste. Hr. Taglioni ist wiederum für künftigen Winter engagirt worden. Bey diesen Aussichten dürfen wir schwerlich hoffen, den Wunsch, welcher durch die früher gegebene Verheissung der königl. Direction noch stärker wurde, erfüllt, und mehrere neue Opern auf hiesiger Bühne zu sehen, oder ältere klassische Meisterwerke zu bewundern, obgleich bey der Mehrzahl derselben ohnediess die vorgeschriebenen Tänze und Gruppirungen fast unerlässlich sind, um so mehr, wenn die Mittel zu einer guten und geschickten Ausführung nicht fehlen. Die Musik zu den obenerwähnten Ballets war grösstentheils zusammengewürfelt, flach und nichtsbedeutend. Die neue wegen dringender Umstände in kurzer Zeit componirte Musik unseres Meisters

Lindpaintner zu *Johko* verdient sowohl wegen ihrer melodischen Lieblichkeit, als auch wegen der harmonischen Behandlung der oft neuen und überraschenden Ideen, und besonders auch wegen der durchaus glücklich getroffenen Characteristik ein öffentliches dankbares Lob. Auch fand sie allgemeinen Eingang und lauten Beyfall. Dem Vernehmen nach wird nächstens ein Clavierauszug davon erscheinen. Von Extraconcerten auswärtiger Künstler fanden folgende Statt: 1) das des Hrn. E. Lewy, ersten Waldhornisten der k. k. Oper in Wien, welcher auf dem neu erfundenen Wiener chromatischen Horne Variationen von Lachner, sodann mit seinem Bruder, welcher damals noch Mitglied der hiesigen Hofkapelle war, ein Concertante von Täglichsbeck für zwey Hörner, und am Schlusse des Concerts Variationen von Pechatscheck, für beyde Lewy's componirt, vortrug. Das brave Spiel beyder Künstler erwarb ihnen wohlverdienten Beyfall. Dem. Fischer glänzte mit einer Aria di bravura von Pacini, und die Herren Pechatscheck und Stern wetteiferten in einem Doppelconcerte für zwey Violinen A ♯, vom erstern gesetzt. 2) Das des Königl. Baier'schen Kammermusikus J. Sigl, welcher sich als einen ausgezeichneten Virtuosen auf dem Violoncell in Compositionen von Kummer und Merk bewährte. Dessen Schwester fand stürmischen ungetheilten Beyfall durch den kunstreichen Vortrag einer Scene von Mercadante und einer Arie mit eingewebten Variationen von Carafa, mit obligater Violine, vom Hrn. Pechatscheck begleitet. 3) Das des Hrn. J. J. Troplong aus Paris, welcher ein Violinconcert von seiner eignen Composition, das zu loben war, eine Phantasie von Lafont und Variationen von Rode (G ♯) mit reinem kräftigen Tone, Zartheit und Geschmack vortrug. Frau von Pistrich sang eine Arie aus Rossini's *Zelmira*, ein Duett aus *Armida* mit Hrn. Hambuch, Hr. Häser eine neue für ihn von Lindpaintner trefflich componirte Scene aus *Demetrius*, und Hr. Kammermusikus G. Reinhart blies eine Polonaise für die Clarinette, gleichfalls von unserm Kapellmeister gesetzt, meisterhaft. 4) Das des Hrn. Joseph Merk, k. k. ersten Violoncellisten und Professors am Conservatorium zu Wien, welcher hier, so wie aller Orten sich den grössten Beyfall erwarb, den er auch in vollem Maasse verdiente. Hr. Uhlmann, neu engagirtes Mitglied der Königl. Hofkapelle, spielte Variationen auf der Oboe von C. Kreutzer, und zeigte nebst einem runden, weichen Tone recht viele Kunstfertigkeit und Sicherheit auf diesem schwierigen Instrumente. Hr. Haizinger sang aus Gefälligkeit für den Concertgeber eine für uns neue Arie von Rossini, welche er äusserst brav und lieblich ausführte. 5) Das der Gebrüder Anton und Max Bohrer, Mitglieder der Königl. Kammermusik in Berlin, deren ausgezeichnete Virtuosität schon öfter in diesen Blättern von hier aus und von den bedeutendsten Städten des In- und Auslandes mit grossem Lobe erwähnt worden ist. 6) Das des Hrn. Franz de Vecchi, Königl. bayerischen Kammersängers, welcher sich, obgleich seine ehemals herrliche Tenorstimme im Abnehmen ist, dennoch durch seinen geschmackvollen Vortrag und das hervorstechende Gemüthliche in demselben rauschenden Beyfall erwarb. Besonders schön sang er eine Scene von Paganini und das Duett des Lindoro mit Mustapha (Hrn. Häser) aus der *Italienerin in Algier*. Hr. Krüger zeichnete sich in einem Potpourri für die Flöte von Keller, wie immer, aus. Von einheimischen Künstlern gab allein unser Concertmeister Pechatscheck ein Concert, in dem er ein Violinconcert von L. Spohr (in Form einer Gesangsscene) und ein Divertimento mit Variationen über ein Rossini'sches Thema mit bekannter Genialität und Fertigkeit, auch eine neue Ouverture seiner Composition zum Besten gab. 7) Endlich gab noch Dem. Rosalie Reinhardt, Schauspielerin, beym Abgange von hiesiger Bühne eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung im Königl. Redontensaale, worin sie unter anderen Gedichten auch Schiller's *Taucher* declamirte, wozu der leider zu früh verstorbene, sehr talentvolle und um die Kunst wahrhaft verdiente Fr. Knapp schon vor vielen Jahren hier eine sehr kunstreiche und passende Musik gesetzt hat. Ein junger Mann, Hr. Fein (von der Königl. Brigade-Musik und Schüler des jetzt pensionirten würdigen Veteranen Hrn. Schwegler's, ersten Oboisten), trug mit Hrn. Krüger ein Concertant für Flöte und Oboe äusserst brav vor. Wahrscheinlich wird er zur Königl. Kapelle versetzt werden. In den letzten drey Concerten der Königl. Hofkapelle hörten wir Ouverturen von Nicola, L. Schuncke, Vogel (aus *Demophon*), Spontini; Symphonieen von J. Haydn, und Méhul's bekannte und beliebte Jagdsymphonie. Die Hofmusiker Lorch und Abenheim liessen sich in Violinconcerten hören, und bewiesen ihre Fort-

schritte in der Kunst; L. Schuncke trug Variationen von Kalkbrenner auf dem Fortepiano sehr präcis und lobenswerth vor, so wie dessen Vater und jüngerer Bruder Ernst sich in einer Phantasie von Lindpaintner auf dem Waldhorn hören liessen; und unsere Sänger Hambuch, Häser, Pezold, Benesch und Rohde gaben uns vierstimmige Gesänge von C. M. v. Weber, Kreutzer, Spohr und anderen Meistern zum Besten, welche uns sehr ergötzten. In der katholischen Kirche wurden an Festtagen Messen von J. Haydn und Mozart, so wie am Charfreytage eine Hymne: *Preis des Erlösers*, von A. F. Häser in Weimar, und bey einer besondern Veranlassung Mozart's *Requiem* aufgeführt. Der Liederkranz feyerte am 27. August 1825 sein Stiftungsfest, und verband damit zugleich eine Feyer zu Zumsteeg's Andenken, welches durch eine Rede und mehre schöne Compositionen des vaterländischen Tondichters verherrlicht wurde. Der Verein für Kirchengesang führte am Lutherfeste in der Stiftskirche am 10. Nov. einen vollstimmigen Figuralgesang einer Paraphrase des *Vater Unser* recht lobenswerth aus.

So eben erfährt Ref. mit Gewissheit, dass noch vor den Sommertheater-Ferien Spohr's *Jessonda* einstudirt werden soll, worin die Rolle der Jessonda der Schwanengesang unserer ersten Sängerin Dem. Fischer seyn wird, da dieselbe die Bühne ganz verlässt und sich in Kurzem verheirathet. Ihr Verlust wird allgemein gefühlt und bedauert, und schwerlich dürfte sie so bald ersetzt werden. Möge sie recht glücklich seyn! Vom Herzen rufen wir ihr ein Lebewohl zu, und danken ihr für so manchen schönen Kunstgenuss, den uns ihr ausgezeichnetes Talent seit vier Jahren bereitete.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie sur un thême suisse pour le Pianoforte, comp. par Conr. Kreutzer. Oeuv. 55. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 1 Thlr.)

Das Thema, auf welches die Einleitung zweckmässig anspielt und hinleitet, ist munter und angenehm, einem ehrlichen Volks-Ländler ähnlich. Darüber wird nun, im Tempo fortlaufend, acht Seiten lang auf vielerley Weise bravourmässig figurirt und variirt; und endlich wird noch, auf vier Seiten, ein rauschendes Prestissimo draus. Eigentlich Neues finden wir nicht, aber nicht Weniges, das sich selbst, wenn auch nicht buchstäblich, wiederholt: doch klingt es, von einem raschen Spieler lebhaft und nett vorgetragen, ganz artig — ungefähr, wie die besseren der aneinandergehangenen Variationen von Gelinek. Auch die Schreibart ist dieser nicht unähnlich; und die Anforderungen an die Spieler sind es gleichfalls. Wir möchten diese, wie so manche Pianoforte-Composition derselben Art in unseren Tagen, Musik für Frauenzimmer nennen; denn diese lieben sie besonders, führen sie besonders gut aus und gefallen damit und dadurch besonders: und das Alles von Rechtswegen. So wird denn auch von Rechtswegen der gleichen Musik mitunter von Meistern geliefert, die auch tiefer in die Saiten und in die Gemüther greifen könnten. Die Tonkunst hat daran kein Arges, denn es gehet sie eigentlich nicht an; so wie die Malerey an einem hübsch colorirten Kupferstiche, die Poesie an einem muntern, artigen Hochzeitgedichte, gleichfalls kein Arges hat; und aus demselben Grunde.

Variations brillantes pour Pianoforte à IV mains — — par Franç. Hütten. Oeuv. 19. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Die Variationen sind über den Jägerchor in Webers *Freyschütz* geschrieben. Es sind ihrer fünf, und anstatt der sechsten findet man ein ziemlich lang ausgeführtes Finale alla Polacca, dessen Thema, so wie auch Manches in den Zwischenspielen, dem Chore wenigstens einigermaassen verwandt ist. Die Variationen sind mehr Figurationen, und als solche meist bravourmässig ausgestattet; auch bringen sie nicht bloss Modischgewöhnliches. Der erste Spieler muss beträchtliche Fertigkeit besitzen und sich dazuhalten: der zweyte hat es bequemer. Das Ganze, rasch und belebt vorgetragen, wird unterhalten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten July. №. 29. 1826.

Beschluss des in No. 23. abgebrochenen Nekrologs von Peter v. Winter.

Was der gefeyerte Tonsetzer, dessen thätiges Künstlerleben wir bisher geschildert, an Concerten, Symphonieen, Quartetten, Quintetten u. s. w. überhaupt in jener Art von Composition, welche man früher unter der Benennung Kammermusik, Kammerstyl, begriff, geliefert, kann weder vollständig angegeben noch in eine Klasse gebracht werden. Diese von ihm zuerst als Virtuosen begonnenen Arbeiten begleiten ihn neben jenen ernsteren seines spätern Berufes durch sein ganzes Leben hin. Zu vermuthen ist, dass er seine nöthigen Violinconcerte selbst gesetzt; doch ist den jetzt noch Lebenden kaum so etwas zu Gesicht gekommen, und in seinem Nachlasse fand sich davon keine Spur. Seine Symphonieen kamen wohl auch mit den des ältern Hrn. Cannabich und Toesca bald in Vergessenheit, als einem Haydn und Mozart der Zutritt zu öffentlichen Concerten nicht länger versagt werden konnte. Aber seine trefflichen Compositionen für beynahe alle in der heutigen Musik eingeführten Instrumente wurden bis zu den letzteren Zeiten häufig gehört. Er war es, welcher die Mehrzahl der Münchner Virtuosen für Reisen und heimischen Gebrauch mit dem nöthigen Kunstapparate versorgte. Auf den (früher gewöhnlich in französischer Sprache abgefassten) Anzeigeblättern der Concerte las man häufig nebst den Namen des auftretenden Künstlers die Bemerkung: de sa composition. Aber der eigentliche Componist war unser Ritter von Winter, wenn anders nicht schon der gebrochene Sandstein oder Marmor, sondern die Statue, welche des Bildners Hand daraus gestaltet, als Kunstwerk gelten darf. Demungeachtet konnten allerdings diese Virtuosen ihre Namen als Componisten auf den Anschlagzetteln und auf den Titeln ihrer im Druck erscheinenden Arbeiten fortführen: sie hatten sich das Recht dazu auf gesetzliche Weise erworben.

Noch vor Kurzem hat Jemand die Behauptung aufgestellt, dass ein Tonsetzer, wolle er eine hohe Stufe seiner Kunst erreichen, nothwendigerweise im Klavierspiele grosse Fortschritte gemacht haben müsse. Wäre dem so, so hätte Italien gar keine Componisten von Bedeutung hervorbringen können, indem alle Klavierfertigkeit derselben — jene Künstler ausgenommen, welche, wie Scarlatti und Clementi, sich diesem Instrumente ausschliesslich widmeten — aus einem Zeitalter in eine Kraft zusammengebracht, noch nicht hingereicht hätte, eine Pleyl'sche Sonate richtig auszuführen. Unser Künstler schrieb für alle Instrumente, nur nicht eine Note für das Klavier, dessen Eigenheit er auch so wenig begriffen hatte, dass er selbst zu seinen durch ihn veranstalteten Opernauszügen und zu seinen Canzonetten die Klavierbegleitung von anderen setzen lassen musste. Geschmack an diesem Geklimper — wie er es unter Freunden nannte — hatte er ohnehin nie finden können, und Vogler, bey dessen Phantasieen die Saiten herumflogen, die Tasten borsten, war eben auch nicht geeignet, Manheimer Virtuosen — deren Streben dahin ging, ihr Instrument in eine Vox humana umzuschaffen und auf demselben alle Schönheit des Portamentes, des Schattens und Lichtes in Ton und Vortrag hervorzubringen — die Uebung des Pianoforte, dessen Mechanik damals auch noch in der Kindheit war, anzuempfehlen. Später jedoch, nachdem er Hrn. Cramers Kunst in London, noch mehr während seines Aufenthaltes in seiner Wohnung zu München näher hatte kennen lernen, gab er doch bisweilen zu, dass, wenn er auch Klavierspieler gewesen wäre, mehr Mannichfaltiges, mehr Phantasie in seinen oft sich einander zu sehr ähnlichen, zu einfachen Compositionen

sich finden würde; lenkte jedoch meist wieder ein: Jomelli, Piccini, Paesiello, fuhr er fort, waren es auch nicht, brauchten es auch nicht zu seyn; ihre grossen Conceptionen traten aus dem Innern heraus, wurden nicht durch äusseres — Geklimper nämlich — hineingebracht, und deswegen eben wird eines ihrer guten Kunstprodukte in dem Andenken und der Achtung der kunstverständigen Nachwelt sich länger erhalten, als alle diese durch Klaviervirtuosität erzeugten neueren Zauber- und Teufelsopern zusammengenommen.

Noch mehr abhold war er der Orgel, welche er ein seelenloses Instrument nannte *). Und wer möchte ihm diess verargen? War doch das Münchner Orchester, wenn er seine Compositionen in der Kapelle leitete, eine wahre seelenvolle himmlischtönende Orgel, die er nach Gefallen behandelte.

Vogler spielte, was man kaum begreifen wird, die Orgel wie das Piano meist im Staccato, so dass die Luftsäule der grösseren Pfeifen nicht gehörig sich entwickeln konnte, wodurch nicht selten ein bloss unvernehmbares Gesause, ein unangenehmes Geklapper der Ventile entstand. Seine Schilderung der Hirtenwonne, afrikanische Nationallieder, sein Marsch des schwedischen Wasaordens, schienen unter der Würde dieses ernsten Instrumentes; Händels *Allelujah* mit den fugirten Sätzen, die harmonischen Umwendungen des Ite, missa est, wodurch diese Choralmelodie bald in der obern, bald in der Mittelstimme, endlich sogar im Pedale lag, und jeder Ton derselben immer in einem andern Accorde gehört wurde, verschafften unserm Tonverständigen, der nur nach Gesang forschte, nur ihm horchte, wenig Genuss; auch fiel bey diesen Concerten soviel Excentrisches und Lächerliches vor, dass sie bald alles Ernste und Anziehende ganz verloren. Händeln selbst kannte Winter lange nur dem Rufe nach, und er hatte schon gegen vierzig Jahre, als einer seiner vieljährigen Freunde ihm zuerst den *Messias* mit deutschen Worten mittheilte. Erst in England sah er die Partituren desselben, brachte von daher die vollständige Sammlung der Oratorien und Anthems zurück, achtete diesen grossen Meister, wie es sich gebührt, bedauerte aber nur, dass er, kein Fugencomponist, aus Unkunde der englischen Sprache die eigentlichen Schönheiten dieser geistvollen und genialen Compositionen nicht auffasen konnte. Haydn, und auch Mozart, setzte er wohl auch manchmal selbstgefällig hinzu, wären mit Händel oft nur gar zu vertraut umgegangen, von welcher Beschuldigung er rein geblieben, aber, wie er es nicht immer in Abrede stellte, dafür sich mehr an Gluck und die Italiener gehalten habe.

*) Wie? seelenlos? die Orgel seelenlos? sagte eines Tages Vogler zu dem Verfasser dieses Nekrologs — ich will's ihm heute Abends zeigen! Er gab eben an jenem Abende Concert auf der Orgel der protestantischen Hofkapelle in München, und drückte den Sturz der Mauern von Jericho damit aus, dass er mit beyden Armen über die Tastatur des vollen Werkes herfiel. Um den Sturmwind darzustellen, zog er alle Register, verband die Tastatur mit dem Pedale, und drückte so viele dieser Pedale, als seine beyden quergelegten Fussohlen erreichen konnten, lange anhaltend nieder. Mehre Bälgetreter mussten da zugegen seyn und vom Schweisse triefend ihres Amtes warten.

Wir können den Kammercomponisten nicht verlassen, ohne noch Ausgezeichnetes von ihm anzuführen, und diess um so mehr, da es verborgen ist, und wahrscheinlich ohne unser Erinnern auch bleiben würde. Es besitzen nämlich die Herren Böck, welche durch ihre Virtuosität auf dem Waldhorne beynahe der ganzen europäischen Kunstwelt auf ruhmvolle Weise bekannt geworden sind, fünf Concerte von seiner Arbeit, die als Muster dieser Musikgattung gelten können, und womit sie in Verbindung mit ihrem schönen Vortrag und seltenen Ensemblespiele überall auf ihren vielen fernen Reisen sowohl als in dem heimathlichen München Ehre und allgemeinen Beyfall geerntet haben. Zwar herrscht in denselben nicht jene kunstreiche Verwebung, jene epigrammatische Verzierung, womit Mozart das Effectlose eines in einem grossen Saale ausgeführten Pianoconcertes sinnreich zu ersetzen wusste. In den Winter'schen ist der Concertgebende Alles in Allem, die Hauptfigur des Tongemäldes, für welche und durch welche alles geschieht, doch nicht auf eine Weise, wie diess auch häufig genug vorkömmt, dass die Begleitenden gänzlich in Schatten gestellt, oder doch ohne alle Rücksicht in schmählicher Vernachlässigung dastehen. Grosser Fleiss und Nachdenken leuchtet schon daraus hervor, dass zwey dieser Concerte in weichen Tonarten, und mit ihnen noch ein anderes, mit Hörnern von verschiedener Stimmung gesetzt sind: das erste in D moll mit zwey F-Hörnern, das Adagio mit einem F und einem D-Horne, welche erst am Ende mit zwey gleichgestimmten in D gewechselt werden — das zweyte in B dur, mit zwey F-Hörnern —

das dritte in G moll, wovon das Allegro mit F-Hörnern, das Finale in G dur mit zwey D- zuletzt mit zwey G-Hörnern: die merkwürdigste dieser Tonbildungen, welche auf Dilettanten sowohl als auf Tonsetzer von Beruf mit überraschender Neuheit wirkte, so dass Letztere häufig die Einsicht in die Partitur sich erbaten, um die ganz ungewöhnliche von Waldhörnern hervorgebrachte Wirkung in Modulation und umfassender Tonweise sich zu erklären. Das vierte Concert aus E dur, in einem sehr glänzenden, das fünfte aus F dur, in einem angenehmen gefälligen Style, haben beyde die Waldhörner in der Tonart des Stückes. Bemerkenswerth ist dabey die Kunst, mit welcher das Ganze derselben in Anlage und Durchführung behandelt worden, das richtige Ebenmaass der Solosätze zu dem vollen Orchesterspiele, auch die Rücksicht auf die Kraft des vortragenden Künstlers, dass er nicht sich erschöpfe, sondern die Macht des Athems bis an das Ende erhalte. — Die alte Pracht der Concerte ist dahin, winzige Concertinchen und leichte Potpourris sind an ihre Stellen getreten, auch die Töne der Künstler, für welche diese fünf gesangreichen grossartigen Compositionen da waren, sind verhallt, so wie viel anderes herrliche, das nicht mehr kommen wird!

Wir haben den Meister in seinem vollsten Lichte gezeigt. Dass Niemand uns einer Vorliebe beschuldige, decken wir auch seine Kehrseite auf, nicht um seine Manen zu kränken, nur um der Wahrheit streng zu huldigen. Ein hoher Baum wirft einen langen Schatten. Wir sprechen von Winter, dem Lehrer des Gesanges.

War es Laune, Langeweile, Sucht, von allen Seiten zu glänzen, oder irgend etwas anderes, was sehr den Menschen verräth — er glaubte sich berufen, als Gesangmeister aufzutreten, und gab sich grosse Mühe, der Welt glauben zu machen, was er bey seinem gebildeten Geschmacke vielleicht selbst nicht glauben mochte, dass er als solcher Grosses und Ausgezeichnetes zu leisten vermöge.

Durch die Vernichtung der Klöster und geistlichen Stifter, jener natürlichen Conservatorien des Gesanges, wurde der Mangel an Sängern bey Kirchen und Theatern bald sehr fühlbar. Hätte Winter in der von ihm eröffneten Gesangschule, zu welcher Jeder freyen Zutritt hatte, und welcher auch einige Beyträge zur Bestreitung nöthiger Auslagen angewiesen waren, durch eine zweckmässige Organisation des Ganzen das Nützliche zu fördern, durch Einübung und Ausführung geeigneter Compositionen einen richtigen Vortrag zu verbreiten und so sein Institut zu einer ächten Kunstübung zu erheben gesucht, so würde man ihm zwar nicht, wie dem trefflichen Simon Mayr der dankbare Senat in Bergamo gethan, eine Büste errichtet haben: sein Andenken wäre aber auch in dieser ehrenvollen Leistung unvergesslich geblieben. Aber die Anstalt gedieh nicht, Missbräuche hatten sich eingeschlichen, und die Schule wurde geschlossen, die er jedoch bald wieder, mit anders genommenem Gesichtspunkte in seiner Wohnung öffnete. Hatte er als öffentlicher Gesanglehrer gescheitert, so wollte er nun als Privatlehrer wirken, einzelne Gesangheroen und Heroinen heranbilden, und als ein zweyter Bernacchi, Aprile und Crescentini sein Gestirn an dem Gesanghorizonte aufgehen lassen. Wie sollte aber er auf verdiente Weise zu diesem Ruhme gelangen können, da in seiner Kehle nie ein Ton vorhanden gewesen, da er nicht wie ein Kapellmeister Italiens aus einem Conservatorium, da er aus der Manheimer Violinschule hervorgegangen war? Wie sollte er Anweisung geben über Bildung der Stimme, Ansetzen des Tones (Messa di voce), Anschwellen und Abnehmen desselben, Verbindung der Brust- und Kopfstimme, und das gänzliche Aufheben des Hiatus zwischen beyden, über Gleichheit der Töne, richtiges unmerkbares Athemholen, Haltung des Mundes, welches alles nur ein erfahrner Sänger erklären, und vorsingend an dem Schüler reguliren kann? Wie sollte er jenem ächten, wahren Gesange, wie ihn Crescentini in seinen Esercizj — die seine Schüler und Schülerinnen nie gesehen — darstellt, und Mancini in seinen *Riflessioni pratiche sul canto figurato,* dem Buch aller Bücher für Sänger und Gesanglehrer — wovon sie nie gehört — beschreibt, nachstreben können? Allein gelehrt musste werden; er setzte sich also über all' dieses hinaus, und warf sich in die Bravur, als das sicherste Mittel, dem grossen Haufen Sand in die Augen zu streuen — ein oft von ihm gebrauchter Lieblingsausdruck — und sich und seinen Schülern schnellen Ruf zu erwerben. Er wählte deswegen nicht lange, fand sich bald darein, nahm die Natur splitternackt, wie er sie zu seiner Lehre tauglich fand, sah nicht auf musikalische Vorbereitung, nicht auf Kenntniss der italienischen Sprache —

welche Zeit würde diess alles nicht weggenommen haben? — Eine schöne Naturstimme, Anlage zur Geläufigkeit der Kehle — und die Lehre begann. Syllabiren, Solfeggiren — dem Scheine nach wurde es wohl mit betrieben, aber nicht lange, — denn das Bedürfniss des grossen Publikums war längst erschaut — und die grosse Arie irgend eines berühmten Meisters, indem er selbst für seine Schüler nichts oder nur weniges schrieb, erschien; das Material zu Verzierungen wird zubereitet, der höchste wie der niedrigste Ton imponirend herausgehoben, das Ganze zugeschnitten, mit Instrumenten bereichert, die Girandolen und Raketen angelegt, alles eingelernt, eingeübt, und das Kunstwerk an dem bestimmten Abend abgebrannt, wobey unser musikalischer Feuerwerker, in der Coulisse verborgen oder in einem Winkel des Concertsaales hingestellt, mit einer Prise in der Hand, des Effectes harrte und des Beyfalls sich erfreute, der wie das Rauschen eines Stromes sich ergoss. Der Credit der Schule stieg, der berühmte Kapellmeister verschaffte seinen Clienten Aussicht, einigemal sogar Versorgung; der Zulauf der Kunstadepten nahm zu, man drängte sich, ein Glücksloos in dieser Singlotterie zu erheben. So ward das Gesangcabinet nach und nach eine Variationenfabrik, eine Trödelbude von Tiraden und Rouladen. Einen Gesang variiren, ihn verbrämen, hiess jetzt mehr als jemals, ihn studiren; Portament, Ausdruck, Aussprache, Vortrag eines Recitatives oder eines Adagio's, wurden zwar nicht als eine an sich geringe Sache betrachtet, aber doch als zu schwierig und einigermaassen veraltet bey Seite gelassen, indem man auf viel leichterem und kürzerem Wege zum Ziele gelangen könne. Wie Winter auch Hrn. Klingmann*) seine Verdienste um den Gesang (*Kunst und Natur* 2ter Theil p. 402.) dargestellt haben mochte, so war doch er es, welcher das Unwesen gesungener Variationen in München zuerst einführte, und diesen Auswuchs einer edlen Kunst pflegte und umherverbreitete, weswegen allein er schon den Tadel verdient, den man hier nicht zurückhalten durfte. Oder scheint diess vielleicht Manchem zu wenig schonend ausgesprochen, so sehe man den Schuldbrief, den er selbst darüber ausgestellt hat.

*) Winter sprach gegen mich, heisst es, einige zürnende Worte über das jetzige Rouladenwesen aus, und klagte bitter darüber, dass die ächte musikalische Deklamation bey uns durch die Einführung der wälschen Modesachen völlig verdrängt zu werden bedroht sey. Uebrigens muss man hier gelegentlich bemerken, dass Winter seit seiner Erhebung zum Kapellmeister nie mehr in geringster amtlicher Berührung mit dem Theater gestanden, also weder die deutsche Oper dirigirt, noch entschiedene Verdienste um den Bestand derselben gehabt hat, wie es am Anfang der angeführten Stelle gesagt ist.

Indess die Herrlichkeit der aus dieser Schule hervorgegangenen Gesangvirtuosinnen erblasste gewöhnlich sehr bald. Da sie ihren Meister nicht immer um sich haben konnten, dabey sich die innere Kraft nicht erworben hatten, durch Selbststudium auch selbstständig zu werden, so kamen sie im Kurzen wieder in Vergessenheit, eine von ihnen jedoch ausgenommen, welche, indem sie mit gehöriger Vorbildung zu ihm gekommen war, ihren Ehrenplatz auf der deutschen Opernbühne auch mit Ehre behauptet.

Seine Componirschule ging zwar nicht so sehr in der Irre, doch musste man schon einen Lehrcurs der Harmonie vollendet, im Contrapunct und den Sprachen sich umgesehen haben, wenn man gehörigen Nutzen aus seiner Lehre ziehen wollte. System, Methode waren seine Sache nicht, und konnten es auch bey der Bahn, die er gegangen war, nicht seyn. Er vergass, wie er das geworden, was er war, und ungeachtet er selbst mit Entreacten und anderen Kleinigkeiten seine Kunstübung anfing, so mussten doch seine Schüler sogleich über grosse Messen, Psalme, Concerte und Symphonieen sich hermachen, an welchen, wenn sie zur Ausführung kamen, die leitende Hand des Meisters überall gar zu sichtbar hervorragte. Ein gründliches Studium der Kunst selbst ist dieser Schule wohl nie eigen gewesen; denn, waren die Schüler selbstständig geworden, so warfen sie sich entweder in die neuere Chromatik, oder ahmten der Mode nach, und schienen mehr auf das, was augenblicklich gefällt, als darauf, was zu jeder Zeit dem Gebildeten gefällt, ihr Augenmerk gerichtet zu haben. Sie können den Ruf und das Verdienst ihres Meisters nie verdunkeln.

So lebte und wirkte unser Ritter von Winter während seiner letzteren Jahre fort. Eigene Berufsarbeiten wurden dabey nicht ausgesetzt, er schrieb noch in seinem 70sten Jahre Missen, Graduale und Offertorien für die Kapelle, blühend, klar und angenehm, wie die besten Producte in seinem kräftigsten Alter. Componiren war ihm

Bedürfniss, unentbehrlich und leicht wie Anderen das Athemholen. An Menge der Producte sind ihm deswegen Wenige gleich gekommen, keiner hat ihn darin übertroffen. Er war eine Quelle, die mehr als 50 Jahre hindurch unaufhörlich, bald spärlicher, bald reichlicher aber nie versiegend, nie trübe, zwischen beblümten Ufern hinfloss.

Im Aeussern soll er — man mag ihm diess in England gesagt haben — Händeln in etwas geglichen zu haben; ihre Geister aber nahmen eine ganz entgegengesetzte Richtung, und, dürfte man den grossen zum Britten gewordenen Deutschen den Shakespeare, Jomelli, den Dante der Tonsetzer nennen; so wäre der emsige, unermüdete, immer schreibende Winter der Wieland derselben, immer unterhaltend, fasslich, classisch, correct, nur zuweilen etwas plauderhaft.

Erst seit dem Frühjahr 1825 fühlte er eine Abnahme seiner Kräfte, besuchte ein Bad, kam jedoch bald wieder zurück. Immer gingen ihm die Tage noch ungetrübt in dem Kreise seiner Ergebenen hin. Das Alter übte seine Rechte milde und schonend. Bey vollem Bewusstseyn und sich unterhaltend mit Gesprächen lebte er bis fast zu den letzten Stunden hin. Die Nacht vom 17—18. October machte seinem Daseyn ein Ende. Er wurde, was in München eine seltene Sache ist, er aber selbst so angeordnet haben soll, durch die Stadt in feyerlichem Leichenbegängniss zur Ruhestätte getragen.

Der Hingeschiedene lebte in langjähriger Ehe, die Sprossen derselben aber verwelkten frühe, nicht eine gedieh zur Reife. Vieles mag daraus jenen klar werden, welche sein näheres Leben nicht genug erfasst haben. Unter einer etwas rauhen Hülle wohnte doch ein kindliches weiches Herz, das diese schmerzlichen Verluste nie ganz vergass.

Doch Ruhe seiner Asche! Viele Nachfolger dem Künstler, denn er war ein denkender; nicht Einen dem unberufenen Lehrer!

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Juny. Die königl. Schauspiele haben in diesem Monate nur eine neue Vorstellung gegeben; drey berühmte Gäste haben aber die Darstellungen sehr belebt. Mad. Neumann, Mitglied des grossherzogl. badenschen Hoftheaters zu Carlsruhe, die durch ihr treffliches Spiel schon in früherer Zeit hier viel Verehrer erworben, gab am 4, 8 und 18ten die Luise von Schlingen in Holtei's *Wienern in Berlin* und am 9ten den Olivier in Boieldieu's *Johann von Paris.* Ihr Spiel und Vortrag ist zu bekannt, als dass man noch viel davon sprechen dürfte; sie kam, und gefiel allgemein. Neu war sie uns diessmal in dem am 15ten zum erstenmal gegebenen Vaudeville: *Die arme Molly*, in einem Aufzuge, nach dem Französischen frey bearbeitet, mit der dazu eingerichteten Musik verschiedener Componisten, und in Scene gesetzt vom Regisseur, Hrn. Baron von Lichtenstein. Der Inhalt ist dürftig; ein verloren gegangenes Kind, Molly (Mad. Neumann), findet in dem blinden Dorfmusikanten Marcel (Hr. Gern) einen braven Pflegevater, in dem Eugen (Hr. Devrient d. j.), der sich für einen Hirten ausgiebt, einen zärtlichen Liebhaber, und in dessen Taute, der Gräfin von Wendheim (Mad. Schröck), endlich auch ihre Mutter. So endet sich für sie alles gut; auch die Hochzeit des Gastwirths Frischmuth (Hr. Wauer) mit der Frau Abendbrot (Mad. Dötsch) und die Spässe des Schreiblehrers, Barbiers und Zollvisitators Wespe (Hr. Rüthling) fanden ihre Freunde. Die Gesänge hatten nichts Ausgezeichnetes.

Der schon im vorigen Berichte rühmlich genannte Hr. Haizinger aus Carlsruhe gab am 4ten den Franz in Holtei's *Wienern in Berlin* und den 7ten den Alvarez in Spontini's *Cortez* mit demselben Beyfalle, den schon der frühere Bericht erwähnt. Auch entzückte er die Freunde seines schönen Gesanges in seinem Concerte am 1sten, in dem er eine Scene und Arie aus Mercadante's *Anacreonte*, eine Arie aus Mozart's *Belmonte und Constanze*, mit Mad. Seidler ein neu componirtes Duett zu der Oper: *Die Italienerin in Algier*, mit Mad. Neumann ein Notturno von Blangini, mit Hrn. Wild ein Duett aus Rossini's *Richard und Zoraide*, und mit demselben und den Damen Seidler und Schulz ein von Rossini neu componirtes Quartett zur Oper *Elisabeth* mit allgemeiner Freude der Versammlung vortrug. Selten konnte man so treffliche Tenorstimmen zusammenhören, als in diesem Concerte und in der Darstellung des *Cortez*, wo Haizinger, Wild und unser Bader um den Kranz der Ehre ritterlich

kämpften, und jeder für seine Partie ihn erlangte.

Endlich hat Hr. Wild in diesem Monate noch folgende Gastrollen gegeben: am 5ten, den Johann von Paris in Boieldieu's Oper dieses Namens; am 7ten und 30sten den Telasko in Spontini's *Cortez*; am 11ten den Joseph in Méhul's *Joseph in Aegypten* und den Grafen Armand in Cherubini's *Wasserträger* (eine dem Ref. ganz neue Erscheinung, dass zwey Opern von diesem Umfange die sonst allein, jede einen Abend füllten, an Einem Abende gegeben wurden, ohne dass Sänger oder Orchester in Kraft und Schönheit der Ausführung sanken); am 13ten den Nadori in Spohr's *Jessonda*; am 20sten den Licinius in Spontini's *Vestalin*; am 23sten den Murney in Winter's *unterbrochenem Opferfeste*, und am 27sten den Orest in Glucks *Iphigenia in Tauris*, in der Hr. Stümer als Pylades wieder auftrat und durch zarten Gesang den kräftigen Ton des von den Furien heftig bewegten Orest auf's schönste hob. Wir haben die angenehme Hoffnung, von ihm noch mehre Stunden unterhalten zu werden.

Auszeichnung verdient noch die Vorstellung der *Nurmahal* von Spontini am 16ten, theils wegen der schönen Bestimmung des Ertrags derselben zum Besten hülfloser Greise, Wittwen und Waisen Griechenlands, theils auch, weil Mad. Milder, für deren Gesundheit alle Freunde ihrer schönen, kräftigen, in ihrer Art einzigen Stimme gezittert hatten, als Zauberin Namuna wieder auftrat und alle zahlreichen Anwesenden von neuem entzückte. In derselben frommen Absicht wurde auch am 17ten Schillers *Lied von der Glocke* nach Andr. Rombergs trefflicher Composition von den Mitgliedern der Singeclassen des berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster unter der Leitung des Hrn. Dr. Fischer sehr brav ausgeführt.

In den Zwischenakten verdiente Auszeichnung Hr. E. Mertke, der am 18ten ein ungedrucktes Concert für das Fagott von L. Maurer mit Beyfall vortrug.

Die Gesellschaft des französischen Theaters zu Warschau hat auf dem königl. Schlosstheater in Charlottenburg einige Vorstellungen mit vielem Beyfalle gegeben. Wir übergehen die Comödien und nennen nur die meistens auf den anderen Bühnen bekannten und in's Deutsche übersetzten Vaudevilles: am 17ten und 26sten *Le secrétaire et le cuisinier* par Mr. Scribe; am 19ten: *Werther ou les égaremens d'un coeur sensible* par Mr. Duval; am 22sten: *Le coiffeur et le perruquier*; am 26sten *Angeline ou la champenoise* par Mr. Scribe. Die beliebteren Darsteller waren: die Herren Hervet, Delcour, Phillis, Durnissel fils und Royer, und die Damen Phillis und Fusil.

Das königstädtische Theater hat zwey neue Stücke in die Scene gesetzt, die mit der schon im vorigen Berichte genannten *Aline* Cassenstücke geworden sind, und so den, durch die Reise der in Paris mit ausserordentlichem Glück aufgenommenen Dem. Sontag (dieser jungfräulichen Gesangesfürstin, wie ihre zahlreichen Verehrer sie nennen) gedrohten Ausfall wenigstens zum Theil decken. Am 14ten, *Oberon, König der Elfen*, komische Oper in drey Akten von J. G. Giesecke; Musik von Wranizky. Diese schon vor vielen Jahren erschienene Oper war gut besetzt; Mad. Spitzeder gab den Oberon, Dem. Luise Kupfer die Titania, Hr. List den Hüon, Hr. Spitzeder den Scherasmin, Mad. Wächter die Amande, Dem. Eunike die Fatime etc. Auch die Decorationen und Maschinerieen und das Arrangement der Gruppirungen von dem königl. englischen Pantomimenmeister Hr. Lewin waren ausgezeichnet schön. Von den Gesängen gefielen vorzüglich: Hüons und Scherasmins Duett: Ich will, ich muss etc; das Orakel (Hr. Krebs): Königin der Feen etc; Oberons Arie: Diess ist des edlen Hüons Sprache etc; Scherasmins Romanze: Einmal in meinem achten Jahr etc. und Arie: Heissa! lustig ohne Sorgen etc; Oberons Recitativ und Arie: Du hast dein Ehrenwort erfüllet etc; Scherasmins und Fatimens Duett: Komm her, mein liebes Herzensweibchen etc; Hüons und Amandens Duett: Ach! dass ich dich so elend machte etc. Am 21sten: *Ein Uhr*, oder *der Ritter und die Waldgeister*, Zaubermelodrama in drey Akten mit Chören, nach dem Englischen des Lewis; Musik von Eduard Freyherrn von Lannoy. Ein auch schon von anderen Bühnen bekanntes Zauberstück, in dem alles bunt durch einander geht, und das hier durch die von Hrn. Lewin trefflich arrangirten Märsche, Gruppirungen und Maschinerieen Aller Augen in Anspruch nimmt. Daher ein treffliches Zugstück für die schaulustige Menge! — Auf derselben Bühne hat Mad. Braun vom Theater zu Königsberg am 8ten und 12ten die Sophie in Pärs *Sargines* als Gastrolle gegeben. Sie hatte

einen schweren Stand, da Dem. Sontag noch wenige Tage vorher darin geglänzt hatte; aber sie gefiel doch den nicht zahlreichen Zuschauern, da ihre Stimme noch frisch und in der Höhe schön und klangvoll ist. Ihr Gatte, Hr. J. Braun, Musikdirector des Theaters zu Königsberg, gab als Zwischenacte am 15ten die Ouverture zu seiner Oper: *Der Prüfungstraum,* und trug Phantasieen und Variationen für das Violoncello von seiner Composition mit Beyfall vor.

Dresden, Uebersicht der Monate April, May, Juny. In der deutschen Oper, die nun durch den unerwarteten Tod des Hrn. Kapellmeister v. Weber ganz verwaist ist, wurden diese drey Monate über abermals nur alte Opern wiederholt: *Der Dorfbarbier*, Oper von Schenk; *Blaubart,* von Grétry. Die Schlussscene hätte man wohl ohne Schaden so lassen können, wie sie früher war; statt dessen war sie, wie es schien, recht con amore zu einer wahren Scharfrichterscene arrangirt worden. Schlimm! wenn durch so etwas Feuer in eine Oper kommen soll! *Der Freyschütz; Preciosa; Euryanthe; die Schweizerfamilie; das unterbrochene Opferfest; der Unsichtbare*, Oper in einem Akt von Eule; *die Zauberflöte; Don Juan; das Geheimniss; das Donauweibchen,* erster Theil. Dem. Wohlbrück vom Darmstädter Theater sang als Gast die Agathe, Myrrha, Donna Anna und Königin der Nacht. Ihre Stimme ist rein und angenehm, die Höhe leicht. Sie schien dem Publikum nicht ganz zu gefallen, weil ihre Aussprache durch das Anstossen der Zunge etwas Fremdartiges erhielt, welches zum Theil auch auf den Gesang überging.

Auf der italienischen Bühne, wo diesen Sommer über öfter, als es sonst gewöhnlich war, gespielt wird, gab man nur eine Neuigkeit: *La pastorella feudataria,* komische Oper von Vaccaj. Die Musik ist höchst unbedeutend, und, eine Romanze im ersten Akt und ein komisches Duett im zweyten Akt abgerechnet, eine blosse Nachahmung von Rossini. Wiederholt wurden: *Il matrimonio segreto*, von Cimarosa; *La Vestale,* von Spontini; *Teobaldo ed Isolina,* von Morlacchi; *Gianni di Parigi*, von demselben; *Matilde di Shabran*, von Rossini. Der schon früher günstig erwähnte Hr. Pesadori sang den Corradino. Seine Stimme hat ungemein viel Anmuth und Stärke. Er gefiel in dieser und in den übrigen Rollen, die er erhielt, sehr. Dem. Seconda sang die Rolle des Edoardo an der Stelle der nun abgegangenen Dem. Tibaldi. Sie hat sich, seit ihrem ersten Auftreten im vorigen Jahr, sehr zu ihrem Vortheile verändert. Die Stimme ist kräftiger und gebildeter geworden, und erinnert oft an ihre Vorgängerin. Wir freuen uns, sie in der Folge öfter zu hören, besonders in Rollen, die ihrer Stimme günstig sind. *La Cenerentola; L'Italiana in Algeri.* Hr. Salvadori sang den Mustafa als Antrittsrolle.

Den 7. April gab Hr. Kapellmeister Hummel Concert und spielte, ausser seinem A moll-Concerte, noch sein Rondo brillant in B dur, mit bekanntem herrlichen Vortrage. Interessant war uns auch das Concert der Dem. Leopoldine Blahetka am 12. May, welche das ausdrucksvolle Concert von Ries in Cis moll vortrug. Ihre eigenen Variationen und der Bolero von Woržischeck waren dagegen sehr unbedeutend. Hr. Hoforganist Johann Schneider, den wir jetzt mit Freude den unsern nennen, gab am 22. April ein Orgelconcert in der evangelischen Hofkirche. Er gehört nicht nur zu den tüchtigen und guten, sondern auch zu den grossen und geschmackvollen Orgelspielern.

Zuletzt hatten wir noch den Genuss, seit 1818 zum ersten Male wieder eine grosse Musikaufführung am 28. Juny in der Neustädter Kirche zu hören. Die Einnahme war für die unglücklichen Griechen (oder wie man sich hier auf dem Anschlag ausdrückte: für die unglücklichen Christen in der Levante — ? —) bestimmt. Das Personal war an 400 Personen stark, und beynahe alle hiesigen Künstler und Sänger nahmen daran Theil. Man gab im ersten Theil Mozart's *Requiem,* lateinisch. Die Solopartieen sangen: Hr. Sassaroli, Dem. Palazzesi, Dem. Seconda, Hr. Muschietti, Hr. Bonfigli und Zezi. Den zweyten Theil füllte Naumann's *Vater Unser*, worin die Demoiselles Funk und Veltheim und Hr. Bergmann und Hauser sangen. Den Beschluss machte Händels *Hallelujah.* Die Leitung des Ganzen hatte Hr. Kapellmeister Morlacchi übernommen, und keine Mühe und Sorgfalt in den Proben gespart. Die Ausführung liess auch nichts zu wünschen übrig, es müsste denn seyn, dass man dem Benedictus im *Requiem* ein weniger schnelles Tempo gewünscht hätte. Das Posaunensolo im *Tuba mi* —

rum war wieder hergestellt, wie es Mozart geschrieben, und nicht, wie sonst, dem Fagott zugetheilt. Der Eindruck war überhaupt grösser und erhabener, als bey früheren Aufführungen in dieser Kirche.

Von Sr. M. dem Könige von Sachsen hat Hr. Regierungsrath Gottfr. Weber in Darmstadt einen Brillantring von bedeutendem Werthe, als Anerkennung seiner Verdienste, namentlich um die Theorie der Tonkunst, erhalten.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Wer sich mit Künsten, Wissenschaften abgiebt, mit Talenten oder äusseren Reizen begabt ist, traut sich leicht etwas Universelles, Allgemeingeltendes zu. Mit Schmerzen muss er dann, wenn er einem Kritikus, Neganten etc. gegenübersteht, seine Schranken nennen hören. Man thut also wohl, baldmöglichst und öfters aus seiner Selbstliebe herauszutreten, sich selbst Object zu werden, auf seine Geltung und Wirksamkeit zu merken und die grösste Sorgfalt an sich zu wenden. Nur durch Demuth entgeht man Demüthigungen.

* * *

Es giebt Idealisten, die man Idioten nennen möchte. Wenn sie sich einmal ihr System gemacht, ihre innere Welt darin untergebracht haben, so befassen sie sich gar nicht mehr mit dem Realen der Kunst. Man sieht sie nicht bey den schönsten Kunstdarstellungen, und doch fällen sie über die Kunstwerke die schneidendsten Urtheile. Sie haben diese vorweg, sehen Alles tief unter sich, mögen sich nicht von lebendiger Gegenwart nähren, ihre starre Meynung an frischem Daseyn berichtigen.

„Kauze" ist die beste Bezeichnung für sie.

* * *

Namen imponiren uns. Es haben aber die grössten Meister, wenn auch nichts ihres Namens ganz Unwürdiges, ihren Geist gar nicht Verrathendes, doch geringere Werke gemacht, welche von den besten Werken ihrer Schüler und Anderer übertroffen werden. Oft haben Meister bloss die Skizze gemacht und dann zur Ausführung ihren Namen hergegeben. Enthusiasten verehren also zuweilen unbewusst Werke der Schüler, wie sie andererseits bey den wirklich auf deren Namen laufenden ihr immerwährendes: „Es ist eben kein N. N. N!" ausrufen.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Die Sehnsucht, Gedicht von Schiller, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von Franz Schubert. 39stes Werk. Wien, bey Pennauer. (Pr. 45 Xr.)

Hr. Sch. hat unter der beträchtlichen Anzahl seiner Gesänge beym Klavier mehre sehr gute und einige treffliche Stücke geliefert. Für das eigentliche Lied scheint er weniger geeignet zu seyn, als für durchcomponirte Stücke, vierstimmige, oder für Eine Stimme mit obligater, wohl auch bis zum Uebermaass voller Begleitung. So ist z. B. sein Göthe'scher *Erlkönig* zwar ein höchstüberladenes, und, auszuführen, ein gewaltiges Stück Arbeit: aber Geist und Leben überhaupt, so wie im Ausdruck eine gewisse geheime Teufeley, ist wirklich darin. Hier nun, in Schillers *Sehnsucht*, (gleichfalls durchcomponirt, mit obligater, gar nicht sparsamer Begleitung) hat er freylich sich mehr beschränkt, doch aber, unserm Urtheile nach, für Ausmalung mancher Einzelnheiten noch zu viel, und darüber für das, was beym Dichter durch das Ganze als Grundton der Empfindung feststeht, zu wenig gethan. Interessant ist das Stück dennoch, wenigstens in einigen Abschnitten: es kömmt aber der weit frühern Composition, gleichfalls in dieser Art, von Conr. Kreutzer, nicht bey. Sollte diese, vielleicht Kreutzers allerbeste aus diesem ganzen Fache, Hrn. Sch. nicht bekannt oder er der Meynung seyn, sie übertroffen zu haben? Wohl das Erste! Sein Werkchen wird darum doch, und mit Recht, gern gesungen, gern gehört werden. Es ist eigentlich für eine Bass- oder Altstimme: aber ein tiefer Sopran kann es auch vortragen. Schwer ist es für Sänger und Spieler nicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten July. №. 30. 1826.

Recension.

Sechs Wanderlieder von Wilh. Marsano, mit Begleitung des Pianoforte, componirt u. s. w. von Heinrich Marschner, königl. sächs. Musikdirector. 35stes Werk. Leipzig, bey Friedr. Hofmeister. (Pr. 18 Gr.)

Hat irgend ein Gegenstand die allgemeine Theilnahme des Publikums so lebhaft in Anspruch genommen, wie es die Wanderlieder von Uhland und Kreuzer, und zwar, unserer Ueberzeugung nach, mit Ausnahme einiger minder gehaltvollen, besonders einiger übertrieben mahlenden, mit vollem Rechte gethan haben, so wird die Vorliebe für solche, dem Herzen durch Wiederholung nur noch theurer werdende Lieder in der Regel ein so starker Nachtheil für Andere, die in demselben Fache auftreten, dass nicht selten auch an sich gute Gaben sich dennoch nur darum keiner grossen Theilnahme erfreuen, weil sie eben den Gegenstand anders behandeln, als man es in denen gewohnt ist, die bereits Lieblinge geworden sind. Gelingt es aber den neueren Bearbeitern dennoch, neben den älteren mit Ehren zu stehen und sich in der Liebe des Publikums festzusetzen, so ist das Beweises genug, dass sich die Verfasser wenigstens durch lebendige, die besondere Richtung der Zeit gefällig erfassende Darstellungsart nicht wenig auszuzeichnen wussten. Sollen aber die Leistungen länger als die herrschende Mode ausdauern, dann gehört freylich noch mehr dazu. Dass dabey nicht allein die Trefflichkeit der musikalischen, sondern auch der dichterischen Compositionen wirksam seyn, also beyde mit einander Hand in Hand gehen müssen, wenigstens in so weit, dass eine Kunst die andere in ihren Wirkungen nicht hemmt, versteht sich von selbst. Da wir nun nicht voraussetzen können, dass der noch nicht lange vor der Welt als Dichter aufgetretene W. Marsano allen Componisten bekannt seyn werde, so wollen wir hier nur kürzlich bemerken, dass von diesem Dichter ein Bändchen romantischer Dichtungen herausgegeben worden ist, die ihren Verfasser als einen Mann beglaubigen, dem wahrhafter Dichtergeist, auf den am Ende doch bey weitem das Allermeiste ankommt, zu Theil geworden ist. Wenn nun auch am Ausdruck, in der Versform und an einer gerundeten Eigenthümlichkeit vom Verfasser allerdings noch Manches gebessert werden muss: so steht es doch in der Hauptsache, nämlich mit lebendiger Innigkeit der Empfindung, was dem Musiker seine Erfindungen ungemein erleichtert, im Ganzen sehr vortheilhaft.

Was nun die Musik dieser Lieder (oder vielmehr Gesänge, denn Lieder sind es eigentlich eben so wenig, als es die Kreuzer'schen sind) anlangt: so gereicht es uns zum besondern Vergnügen, das Publikum abermals auf ein Werkchen aufmerksam zu machen, das, täuscht uns nicht Alles, bey weitem der Mehrzahl der Musikfreunde, und nicht der geringern, zu grosser Freude und dem Verfasser zur Ehre gereichen wird. Die Melodieen sind voller Natürlichkeit und Leben, dabey höchst wahr, d. i. dem allgemein darin vorherrschenden Gefühle vollkommen angemessen, innig und tief, keinesweges verbraucht oder auch nur gewöhnlich, vielmehr so eigenthümlich und, was ihren Werth nicht wenig erhöht, mit der meist sehr interessanten und künstlerisch geschmackvoll durchgeführten Begleitung so aus einem Gusse, dass ein guter Erfolg bey guter Ausführung nicht fehlen kann.

Obgleich jeder dieser 6 Gesänge für sich besteht und ein bestimmtes, von dem andern hinlänglich verschiedenes Gefühl darstellt, und da-

her auch sehr wohl jeder einzelne Gesang ohne allen Nachtheil nach Belieben für sich allein gesungen werden kann: so haben sie doch auch wieder einen so genauen Zusammenhang unter sich, dass sie eine Art von tragischem Liederroman bilden, wodurch sie sich von Uhlands und Kreuzers Werken der Art unterscheiden. Nach dieser im Allgemeinen empfehlenden Darstellung gehen wir zur genauern Beurtheilung der einzelnen Stücke über.

No. 1. „Ich ging hinaus in's grüne Feld" u. s. w. Ein lebenslustiger Jüngling lernt ein schönes Mädchen kennen, und es wird ihm dadurch gar wunderlich, wild und freundlich, friedlich und unruhig zu Muthe. Darum wird es ihm in der grossen Welt zu enge, und er zieht sich in die kleine zurück. Das ist der Inhalt des ersten, dichterisch sehr gut ausgesprochenen Liedes, das aber, wie schon gesagt, nicht wie ein Lied, sondern wie ein Gesang, aber vortrefflich behandelt ist. Die Melodie besitzt alle die bedeutenden Vorzüge, die wir oben im Allgemeinen an den Compositionen rühmten, und die Begleitung, besonders des Basses, vermehrt das überaus Wohlgefällige derselben auf das Ergötzlichste. Wollten wir ja an diesem sonst meisterlichen Gesange etwas aussetzen, so wäre es der Schluss mit den Worten „die draussen viel zu klein." Der Uebergang aus G dur in G moll und von da in den Septimenaccord von A dur wirkt so, als bedauerte es der junge Mann, dass er die Welt draussen mit der innern vertauscht, was doch mit dem Ganzen im offenbaren Widerspruche steht. Ein kräftiger und freudigerer Schluss würde weit mehr an seiner Stelle gewesen seyn. Das kurze Nachspiel dagegen ist dem Ganzen wieder völlig angemessen.

No. 2. In leidenschaftlicher Bewegung. Der Dichter schildert den Zustand eines Hoffnungslosen, dessen Geliebte, gleichgültig gegen ihn, einem Andern die Hand am Altare reicht. Es ist aber der Dichtung nach nicht so gelungen, als das erste. Besonders ist die Anrede an die Leute: „Habt ihr von meiner Lieb' gehört? ich war gewiss des Mädchens werth! und doch u. s. w." hart im Ausdruck und überhaupt mehr störend, als förderlich. Ferner: „Sie thut, als ob sie mich nicht kennt, und ist doch schuld, dass mich's so brennt u. s. w." zu prosaisch, was überhaupt der Dichter hin und wieder noch mit dem Volksthümlichen, das vorzüglich durch Stellung und Verknüpfung Reiz und Gehalt bekommt, zu verwechseln scheint. Das Erklärende in der Erzählung thut der leidenschaftlichen Bewegung stets Abbruch. Die Musik hingegen ist wieder so beschaffen, dass diese Hinderungen in dem allgemein gehaltenen Hauptgefühle so wenig, als es nur möglich ist, durchklingen.

No. 3. Der Schmerz hat sich tiefer gesenkt, ist also äusserlich stiller geworden, spricht sich daher in Dichtung und Musik viel gelassener und dennoch, wie es nothwendig ist, viel ergreifender aus. Auch das Gedicht ist überaus schön. Schade, dass die Wendung, wo von der tiefen Wunde die Rede ist, „und was ich nicht versteh, man sieht sie nicht; es quillt kein Blut, und thut doch gar zu weh!" für einen Jüngling gar zu naiv ist. Für ein Mädchen möchte es schon eher gehen, ja sogar für ein ganz junges Blut, das sich aber alsdann um seiner Liebe willen durchaus nicht in den Tod legen müsste, wie es mit unserm Jüngling am Ende wirklich der Fall ist. Ein solcher kann sich unmöglich darüber wundern, dass bey solchen Wunden kein Blut fliesst. Dennoch aber, wir müssen es gestehen, wirkt auch selbst dieses Zuweitgehen des Dichters in dem übrigens sehr schönen Liede, beym Singen, das bekanntlich Manches im Texte mildert, Anderes ganz verwischt, gar nicht so störend, als beym Lesen, was wieder für die ganz vortrefflich erfundene und herrlich durchgeführte Melodie spricht, die in der That meisterlich genannt werden muss.

In No. 4. wird die Leidenschaft wieder heftig; sie treibt den Liebenden von der Mutter fort, in die Fremde. Unter allen ist dieses Gedicht am wenigsten gelungen. Man urtheile selbst: „Fort, fort, mich duldet' es nicht hier in dem engen Haus, die Welt ist mir zu todt (nämlich die Welt des Herzens, was aber ohne Beywort nicht leicht genug zu verstehen und nur des Metrums wegen so unklar ausgedrückt worden ist) ich muss in jene naus." Das wird gewiss Niemand schön nennen können, am wenigsten wenn der Ton des Ganzen von anderer Art ist. Eben so wenig werden Verse, wie folgende zu entschuldigen seyn: „Und bin ich, Mutter, dann recht weit, recht weit von hier: so geh' mir zu Gefall'n, einmal hinaus zu ihr etc." Auch die Composition, ob sie gleich im Ganzen nicht übel erfunden und gut behandelt ist, ja sogar recht schöne Einzelnheiten besitzt, müssen wir doch für die am wenigsten gelungene in der ganzen Samm-

lung erklären, im Vergleiche mit den übrigen; besonders erscheint der Schluss zu gekünstelt. Desto schöner, auch dem Texte nach, ist das folgende.

No. 5. Der Dichter schildert sehr einfach und herzlich, wie der Jüngling das theure Bild doch nie vergessen kann. Der Composition nach ist es das einzige Lied, was in der Sammlung vorkommt. Wenn es auch nicht gerade völlig originell genannt werden kann — es erinnert lebhaft an Göthes und Reichardts vortreffliches Jägerlied — so ist es doch von einer so überaus schönen Wirkung, dass jedes Gemüth sich vollkommen befriedigt fühlen wird.

No. 6. Der Jüngling wandert zurück und begrüsst sein süsses Heimathland. Die Glocken tönen; sie tragen eine Leiche zu ihrer Ruhe; es ist die Geliebte. Der Schmerz tödtet ihn. Die Musik ist wieder so tief empfunden, dass sie gewiss Keiner ohne inniges Mitgefühl hören oder vortragen wird. Und so müssen wir denn diese Wanderlieder, als ausgezeichnete, allen denen, die wahren Gesang zu schätzen wissen, auf das Angelegentlichste empfehlen. Ihr Aeusseres ist schön und fehlerlos. Und da sie sämmtlich nicht eben schwer vorzutragen sind, so haben sie alle Erfordernisse, einer recht grossen Anzahl von Musikfreunden in so hohem Grade lieb werden zu können, als sie es verdienen.

Nachrichten.

Fortsetzung des Berichtes über die Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Mailand, am 26. *Juny. Teatro alla Scala.* Der heurige unfreundliche Frühling war hier in theatralischer Hinsicht merkwürdig. Seit Menschengedenken wurde unser grosses Theater nicht so wenig besucht, als in dieser Stagione; ohne die Abonnenten hätte man es ganz schliessen können. Hr. Barbaja, dem dieses Frühjahr schon in Neapel zwey unangenehme Fälle widerfuhren (s. Neapel), war auch beym Beginnen seiner Impresa in Mailand übel daran, und verrechnete sich ebenfalls mit David, der nun einmal bey uns, wie diess schon aus den leeren Theatern zu ersehen ist, kein Glück gemacht hat. Die schon erwähnte ältere Vaccaj'sche Oper *Giulietta e Romeo*, die am 1. April in die Scene ging, fand nicht dieselbe Aufnahme, wie bey ihrem Erscheinen, auch gewöhnlich mit wiederholten Opern in Italien der Fall zu seyn pflegt. Die Boccabadati mit einer guten Singmethode und die Fabbrica (gegenwärtig Altistin), mit einem ausdrucksvollen Gesange und guter Action, haben zu wenig Stimme für die Scala; Santini's Rolle war unbedeutend, und Verger — —. Einstweilen componirte Pacini eine neue Arie für David, die aber eine kalte Aufnahme fand. Den 28sten gab man Pär's *Sargino*, worin David mit einer im zweyten Akt eingelegten Rossini'schen Arie aus *Odoardo e Cristina* (eigentlich aus *Ermione*) sich rettete und seine kleine Partey verstärkte. Die hiesige Zeitung äusserte bey dieser Gelegenheit: das ist nicht das erste Mal, dass die Coquetterie, sowohl im Gesange als in der Liebe, wenn man sie auch missbilligt, doch verführt und gefällt. (Non è questa la prima volta che la *Coquetterie* nel canto come nell' amore, quand' anche non s'approvi, seduce e trionfa). Welch' ein schönes Kapitel liesse sich hieraus nicht im allgemeinen über die heutige Musik machen! — Dieselbe Arie legte Hr. D. auch vor nicht langer Zeit zu Venedig in *Mosè* ein. Den 20. May wurde Mayerbeer's *Margarita d'Anjou* von den Sängern verpfuscht, unter welchen die Herren Santini und Orlandini, die beyde für unser grosses Theater nicht geschaffen sind, besonders missfielen. Da nun der zweyte Akt in den vorhergehenden Opern besser gefiel als der erste, so gab man auch in der Folge meist einen zweyten Akt aus dieser und einen andern zweyten Akt aus einer andern Oper, dazwischen noch (der Einheit wegen!) ein grosses Ballet. Im *Teatro filodrammatico* giebt man jetzt Rossini's *Bianca e Falliero*, worin sich, wie Ref. allgemein hört, die Engländerin Marianna Lewis und der Tenorist Timoleon Alexandre (beyde Dilettanten) besonders auszeichnen. Der Impresario des Madrider Theaters engagirte hier verwichenen April den Hrn. Mercadante auf sieben Monate für 1000, und die Fabbrica auf ein Jahr für 6000 (?) spanische Thaler. Ersterer muss während seines Aufenthalts in Madrid zwey neue Opern componiren. Der Correspondent der Augsburger allgemeinen Zeitung hat bereits die Ankunft des berühmten Mercadante in jener Hauptstadt angekündet. Hrn. Pacini wollte man ebenfalls auf drey Jahre nach Barcelona engagiren, allein der Handel kam nicht zu Stande.

Neapel. Teatro S. Carlo. Der diessjährige Cartellone, welcher den Abonnementspreis für das angehende Theaterjahr (Frühling 1826 bis zur Charwoche 1827) bestimmt, enthält im Wesentlichen fol-

gendes. Die Impresa macht sich verbindlich, 120 Vorstellungen, davon drey wöchentlich, überdiess 10 Bälle im Karneval, zu geben. Unter den aufzuführenden Opern werden vier neue in zwey Akten, zwey neue in einem Akte, und zwey für Neapel unbekannte ältere Opern seyn. Die zur Disposition der Impresa stehenden Maestri sind: Giacomo Mayerbeer, Giovanni Pacini, Stefano Pavesi, Saverio Mercadante, Pietro Raimondi, Gaetano Donizzetti, Vincenzo Bellini, Conti, Gagliardi. Sänger: Prime donne: Enrichetta Meric Lalande, Brigida Lorenzani (auf 6 Monate), Carlotta Unger, Adelaide Comelli Rubini. Primi Tenori: Domenico Donzelli, Giov. Battista Rubini (auf 6 Monate, dann ein anderer Tenore di cartello), Gius. Cicimarra. Primi Bassi: Luigi Lablache (auf 6 Monate, sodann Hr. Ambrogi oder ein anderer di cartello), Michele Benedetti. Seconde donne: Anerinda Manzocchi, Elisa Manzocchi. Secondi Tenori: Gaetano Chizzola, Salvatore Manzocchi. Hierauf folgt das Balletpersonal: drey Balletmeister, vier erste Tänzer, zehn erste Tänzerinnen u. s. w. Dieser Ankündigung folgte bald darauf eine zweyte, welche die kritische Lage der Theaterdirection durch den erfolgten Tod des berühmten Balletmeisters Gioja und durch die so eben aus Florenz schriftlich erhaltene Aufkündigung des Contracts von Seiten des Hrn. Donzelli beschreibt *), dabey aber verspricht, keine Kosten zu sparen, um die Abonnenten zu befriedigen, denen es übrigens frey steht, nach Belieben aus dem Abonnement zu treten. Am zweyten Ostertage gab man Rossini's *Semiramide*, in welcher die Lalande mit vielem Beyfall debütirte. Die am 19. April aufgeführte neue Oper *Il Solitario ed Eloida*, von Hrn. Pavesi, hat nicht missfallen. Nach der Novena von S. Gennaro gab man die ältere Operette *Argia*, von Hrn. Raimondi (der einige neue Stücke dazu componirte) für's Debut der Lorenzani und des aus Paris zurückgekommenen Rubini; beyde fanden Beyfall. — *Teatro Fondo.* Die am Ostertage gegebene neue Oper *Odda*, von Hrn. Biagioli, gefiel; so auch die Sänger, unter denen eine gewisse Giuditta Servoli debutirte. In Cimarosa's *Matrimonio segreto* fanden die Unger, Lablache und Rubini besonders Beyfall. Nachdem die Catalani am Ostertage bey Hofe gesungen, gab sie einige öffentliche Concerte in den hiesigen Theatern. Der bekannte Contrabassist Dall' Occa gab hier im genannten Theater eine musikalische Akademie, die von der Königin und dem Prinzen und der Prinzessin von Salerno beehrt wurden. Von der Aufnahme des Concertgebers ist Ref. nichts bekannt. — *Teatro S. Carlo.* Ende May's gab man die Oper *Bianca e Gerando*, von Hrn. Belini, die, so wie die Lalande in ihr, vielen Beyfall fand.

Palermo. Hr. Don Giovanni Tedeschi, Impresario des hiesigen Theaters Carolino, hat diessmal sogar bis Mailand einen Sprung machen müssen, um eine Gesellschaft zusammen zu bringen. Unter andern engagirte er auch für's ganze Theatraljahr die Fischer und ihren Pflegvater dieses Namens.

Rom. Teatro Valle. Hauptsänger: Prime donne: Virginia Blasis, Anna Scudellari Coselli. Tenori: Franc. Boccacini. Bassi: Domenico Coselli, Luigi Gofr. Zuccoli. Den 4. April ging die *Gazza ladra* in die Scene: der erste Akt machte fiasco, im zweyten gefielen einige Stücke; in den folgenden Vorstellungen gefiel auch der erste Akt. Den 24sten wurde Morlacchi's ältere Farse *Simoncino* zum ersten und letzten Male gegeben, jedoch gefiel in derselben ein eingelegtes Duett zwischen der Blasis und dem Zuccoli. Die am 10. May gegebene und in einen Akt gebrachte Morlacchi'sche Oper *Gianni di Parigi* gefiel, und in ihr die Sänger; die Coselli gab den Pagen. Die am 3. Juny in die Scene gegangene neue Oper *Le Civette in apparenza*, von Hrn. Luigi Gambale, fand eine sehr gute Aufnahme, und wird in öffentlichen Blättern ungemein gelobt.

Bologna. Hier gab man dieses Frühjahr Rossini's *Barbiere di Seviglia* und *Tancredi*, in welcher letztern Oper sich die Manfredini und Marchesini ausgezeichnet haben.

Florenz. Teatro Pirgola. Primedonne: Giuditta Grisi, Rosam. Pisaroni. Tenori: Domen. Reina. Bassi: Gioach. Vestri. Die am 31. März in die Scene gegangene neue Oper *Amazilia e Zamoro*, von Hrn. Antonio d'Antoni, hat nicht missfallen. Die Musik soll nach öffentlichen Blättern

*) Man sagt, dieser Sänger habe die in seinem Contracte diessfalls ausgesetzte Geldbusse von 40,000 L. bezahlt, und mit dem Pariser italienischen Theater, wo er letzthin sehr gefiel, ein vortheilhaftes Engagement eingegangen. Hr. Barbaja, dermaliger Impresario des Neapolitaner, Mailänder und Wiener Theaters, negozirt auch mit seinen ersten Sängern, von denen er einige wie z. B. David, Lablache etc. bis anno 1830 engagirt, zuweilen aber nach Paris u. s. w. schickt, und sich für eine Stagione ihren ganzen Jahrgehalt bezahlen lässt; sehr natürlich liess ihn Donzelli im Stich: wenn nur diese Desertion nicht um sich greift!

zuviel Scholastisches haben und wenig Genie beurkunden, das erste Final in'sbesondere gar nicht gelungen seyn. Desto mehr gefiel hierauf Rossini's *Semiramide*, in welcher auch die Sänger sich auszuzeichnen Gelegenheit hatten. Die Grisi verunglückte nachher als Donna del lago in der Oper desselben Namens, und musste bald aus dem Kahn auf ihren Thron zurückkehren.

Venedig. Teatro S. Benedetto. Prime donne: Clelia Pastori, Elena Otto (Altistin). Tenori: Antonio Deval (zum ersten Male). Bassi: Giuseppe Frezzolini, Giov. Bottari, Raffaele Benetti, Gius. Tavani. Seconde Donne: N. N. Ghezzi (gute Altistin), Marianna Leonardi (ebenfalls nicht übel). Man gab *Cenerentola* und *Semiramis*, in welcher letzteren die Otto und Bottari mit Beyfall sangen. Hr. Deval soll eine gute Schule haben, und besonders in delicaten Rollen sich gut ausnehmen. — *Teatro S. Lucca.* Maddalena Zucchi Giorgi, Prima donna: Gaetano Pozzi, Tenore; Benedetto Torri, Andrea Bartolucci, Bassi. Die gegebenen Opern waren *Elisa e Claudio*, *Gazza ladra*, *Inganno felice* und *Ser Marcantonio*; in der letztern wurde die Contraltpartie von der Sopranistin Zucchi vorgetragen.

Genua. Mayerbeer's *Crociato* wurde dieses Frühjahr abermals mit grossem Beyfalle gegeben. Im Juny wechselte man zwar mit Rossini's *Odoardo e Cristina* ab, welche Oper aber bald dem *Crociato* den Platz räumen musste. Auf gestern den 25sten war Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* angekündigt.

Palma. (auf Majorca.) Zu Anfange des Frühjahrs gab man auf dem hiesigen Theater Coccia's *Clotilde* mit Beyfall. Unter den Sängern gefiel besonders die Prima donna Albina Stella. Nach dem Ende des Jubiläums sollte Rossini's *Semiramide* in die Scene gehen.

Anzeige der vom Anfange des gegenwärtigen Jahres bis Ende Junius auf dem Königl. Hoftheater in München gegebenen Opern und Ballets.

Januar. Die diessjährigen Operndarstellungen auf der königl. Schaubühne eröffnete am 4ten Hrn. Auber's *Schnee*; am 8ten war die sechste Vorstellung der beliebten *Prinzessin von Provence*; am 17ten *der Freyschütz*; am 26ten *Octavian*. Dass diese Oper, von der Composition des Freyherrn von Poissl, schon vor 12 Jahren in italienischer Sprache auf der hiesigen Bühne erschienen ist und sich eines allgemeinen Beyfalls zu erfreuen hatte, wird den Lesern der musikalischen Zeitung aus dem Nekrolog des Freyherrn von Rumling noch in Erinnerung seyn. Hr. Brizzi und Mad. Harlass hatten dabey Vorzügliches geleistet. Auch dieses Mal wurde diese schöne gefällige Tondichtung von Hrn. Mittermair, Mad. Vespermann und den übrigen Mitsingenden trefflich vorgetragen, und hat in ihrer neuen deutschen Bearbeitung den alten Ruhm bewährt. Paesiello's *Müllerin* war die letzte Operndarstellung in diesem Monate.

Februar. Fanchon, seit langem nicht mehr gesehen, wurde am 4ten von Mad. Hölken mit vieler Anmuth dargestellt und recht brav gesungen. Hr. Augusti ist ein trefflicher Komiker, der nie in das Gemeine verfällt. Schade nur, dass der gegenwärtige Zustand der deutschen Oper, die sich meist mit der Feen- und Geisterwelt beschäftiget, ihm nur selten Gelegenheit giebt, sich auf der Bühne zu zeigen. Am 7ten, dem dritten Karnevalstage, kam *das neue Sonntagskind* nach langer Zeit wieder einmal zum Vorschein. Am 12ten, *Aline*; am 16ten und 19ten, *Don Juan*. Hr. Pellegrini, ehemaliges Mitglied der italienischen Oper, trat mit vielem Glück heute das erste Mal als Commandeur auf, und befriedigte sehr durch die Deutlichkeit seiner Aussprache. Von seiner kräftigen und doch so weichen, ächten Bassstimme ist schon in früheren Berichten die Rede gewesen. Seine Annahme für die deutsche Bühne scheint ein guter Gewinn, da er schon bey diesem seinem ersten Versuche gezeigt hat, dass er es nicht zu schwierig findet, sich auch in unserer Sprache klar und richtig auszudrücken. Den 26sten, *Johann von Paris*.

März. Um Launiges mit Ernstem zu mischen, wurde am 4ten die alte Wiener Posse, *Das Donauweibchen*, hier zum ersten Mal mit vielem Schmuck auf die Bühne gebracht, aber nicht in ihrer eigenthümlichen Gestalt, sondern von einem hiesigen Theaterpoeten modernisirt. Hr. Kapellmeister und Operndirector Stunz hatte dazu mehre Gesangsstücke geschrieben, in einem gefälligen, nur etwas zu sehr bekannten Style. Demungeachtet ging die Darstellung sehr in das Matte, und wurde nur erst durch ein im dritten Akte angebrachtes Almalied (Alpenlied) — dessen Worte und Composition von Freyherrn von Poissl sind, wieder gehoben. Den 12ten und 15ten: Wiederholungen dieser Oper, doch mit vielen Verkürzungen und

Veränderungen. Am 27sten erschien, da nun das erste Trauerhalbjahr zurückgelegt war, der königl. Hof das erste Mal im Theater, wo ihm mit dem Festspiele *Ludwigs Traum*, gedichtet von Hrn. Eduard v. Schenk, dem Verfasser des mit so vielem Beyfall aufgenommenen Trauerspiels *Belisar*, gehuldigt wurde. Die Musikstücke zu diesem Festspiele, von mannichfachem Character, sind vom Freyherrn von Poissl, welchem man auch die Eingangsmusik, so wie die Chöre und Märsche zu *Belisar* verdankt. Am 31sten *Euryanthe*, bey ziemlich leerem Hause.

April. Am 6ten dieses Monats sang Hr. Siebert, und zwar im Costüm, mit seiner Tochter eine Scene aus *Camilla*, dazu eine *Hymne an die Sonne*, mit Selbstbegleitung auf der Guitarre, und trat dann noch als Jacob in der bekannten Oper von Méhul auf. Seine Verdienste erhielten auch hier vollkommene Anerkennung. Am 9ten: *Oktavian* wiederholt. Man hat nun die Einrichtung getroffen, kleinere Lustspiele und Operetten, welche ausschliessend dem Komischen angehören, in dem ältern kleinerem Hoftheater, welches seit Aufhebung der italienischen Oper ganz ohne Bestimmung war, spielen zu lassen, wo auch am 12ten *die sieben Mädchen in Uniform* mit vorzüglichem Wohlgefallen aufgenommen wurden. Das lebhafte Spiel der Dem. Schechner, so wie ihr richtiger Gesang und ihre volltönende Bruststimme, werden vielen hiesigen Kunstfreunden lange im Andenken bleiben. Es war diess ihre letzte hiesige Leistung. Sie ging nach Wien, wo sie die schmeichelhafteste Aufnahme gefunden hat. Am 16ten: die dritte Vorstellung (im gegenwärtigen Jahre nämlich) des *Freyschütz*; am 18ten die erste des *Concertes am Hofe* von Auber. Es muss seltsam dünken, dass man darin im Scherze ausspricht, was man im Ernste doch kaum eingestehen wird. Am 28sten im alten Hoftheater, und zwar das erste Mal: *Die Schwestern von Prag*, lustig, doch mitunter etwas gemein!

May. Am 2ten: Wiederholung des Auber'schen *Concertes am Hofe*. Die Operette wird gerne gesehen, kömmt jedoch am innern Gehalte der Composition des *Schnees* nicht gleich. Am 10ten, im alten Theater: *Das Sonntagskind*; am 12ten im neuen: *Johann von Paris*.

Ein willkommener Gast war uns Dem. Schlösser, welche nach einem mehr als dreyjährigen Aufenthalt in Petersburg, wo sie auf dem kaiserlichen Theater die ersten Singrollen gab und mit vieler Auszeichnung behandelt wurde, in ihre Vaterstadt zurückkam, um einige Tage in dem Kreise ihrer Familie zu verleben. Sie wollte dabey nicht ganz unthätig bleiben, und trat am 16ten als Sophie in *Sargines* und am 11. Juny als Tancred auf. Die Künstlerin besitzt eine volle, sonore Bruststimme; ihr Vortrag im Gesange ist grossartig, einfach, nicht von überflüssigen Verzierungen entstellt: bemerkenswerth ist ihr durchdachtes anmuthiges Spiel, welches eine, Sängerinnen nur selten eigene grosse Bekanntschaft mit den Erfordernissen der Bühne voraussetzt. Man hatte diesen so gelungenen Darstellungen die vollste Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die Vielseitigkeit ihrer Ausbildung mit lautem Beyfall anerkannt und erwartet, sie noch öfter auf der Bühne zu sehen. Ihre Wünsche waren jedoch durch jene Darstellungen erfüllt; sie wird, wie man vernimmt, uns bald wieder verlassen und ihre Kunstreise fortsetzen. Am 30sten, *Moses*, von Vielen sehnlich erwartet, mit lobenswerthem Zusammenspiele vorgestellt und recht gut gesungen. Hrn. Pellegrini's eifriges Streben, der deutschen Sprache ganz mächtig zu werden, wovon er heute Beweise, wie sie in so kurzer Zeit kaum zu erwarten waren, gab, wurde einmüthig und öffentlich anerkannt.

Juny. In *Otello*, am 2ten, erschien Hr. Beils vom Hamburger Theater als Rodrigo, im *Freyschütz*, am 6ten, als Max, und wurde immer schonend und milde aufgenommen. Von dem am 14ten im ältern Hoftheater gegebenen Operettchen, *der Dorfbarbier*, lässt sich nichts weiter berichten, als dass es wenig Glück gemacht hat. Der Componist desselben nennt sich Schenk. Ref. hat von ihm bisher nichts weiter in Erfahrung bringen können. Am 18ten wieder Auber's *Schnee*. Zwey Gäste traten darin auf. Hr. Beils, der von uns Abschied nahm, und Hr. Bezold, vom Hoftheater zu Stuttgart, der sich sogleich das erste Mal mit seiner sonoren Barytonstimme, seinem Vortrag und gewandtem Spiel in der Gunst des Publikums festsetzte. Am 21sten: *Der Sänger und Schneider*. Wir wissen nicht, was Mad. Vespermann bewogen hat, die von ihrem Lehrer Hrn. von Winter eigens für sie geschriebene Rolle an Dem. Sigl abzugeben. Dem. Hechenthaler sang die Cölestine recht gut. Sie ist zwar noch Anfängerin, zeigt aber recht gute Anlage und verspricht viel.

Während dieser sechs Monate hat Hr. Horschelt zwey grosse neue Ballets, *Die Feuernelke* und *die Silberschlange* auf die Bühne gebracht. Dazu noch folgende von geringerem Umfange:

das Waldmännchen, das Amorsfest, das übelgehütete Mädchen, Waffentänze, ein *orientalisches Divertissement.*

Wiederholt wurden: *Die schöne Arsene, Aschenbrödel, die Portraits* und anderes noch, in allem 21 Darstellungen. Viele dazu gehörige Musikstücke sind von Hrn. Cramer neu gesetzt. Die übrigen sind grösstentheils aus andern zusammengestellt und gehören einer früheren Zeit an, weswegen wir nicht länger bey ihnen verweilen können.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Der Mensch will doch in den Büchern und Kunstwerken meistens nur Sich, sein Nächstes, Liebstes, seine Schoosskinder und Schoosssünden, sein Gewohntes und was ihn in seiner Weise nicht stört, wiederfinden.

* * *

Das Original geht aus einer neuen, eigenthümlichen Ansicht des Lebens und Behandlung desselben durch Kunstmittel hervor. Es wird, so wie die Lust, so auch der Lehrer der Zeit. Kunstverwandte, wenn auch nicht gleichbegabte, sehen nun Leben und Kunst aus dem Gesichtspunkt an, aus welchem jenes so geworden; sie denken, schauen, messen, schaffen in ähnlichem Sinne; denn jedes Originalwerk hat die unendlich weithin wirkende Kraft, dass es für Alles neue Maasse und Gewichte giebt. Diess sind die Nacheiferer. Sie bearbeiten vielleicht materiell einen andern Lebensstoff als jene Originale, aber er wird von denselben Ideen durchdrungen und gewinnt eine ähnliche Form. Ihre Werke — kann man sagen — sind im Geist jener Originale gedacht, wären aber ohne sie nicht vorhanden.

Nun kommt erst das zahlreiche Volk der Nachahmer. Die Werke der Meister und ihrer Schule — denn Schüler im besten Sinne muss man ihre Nacheiferer nennen — sind Gemeingut der Nation geworden. Künstler jedes Talents wählen sich nun das ihnen Gemässe und Zusagende aus diesem kursirenden Reichthum aus, und suchen es nachzubilden, und diess auf die verschiedenste Weise und von allen Seiten. Einige wissen Abgüsse zu machen mit schreckender Aehnlichkeit, aber ohne Leben; Andere suchen dem Kunststyle durch Manier beyzukommen, wieder Andere fischen sich pikante Motive heraus, naive oder sentimentale, oder derbe, effectmachende, noch Andere schwingen sich mit der ganzen Fülle der vorhandenen Kunstmittel, zersetzen sie in sich, und gebären nun, ohne viel von ihrem eigenen Fonds dazuzuthun, was der Zeit und Gelegenheit dienen mag.

Die Originale werden angestaunt, verehrt, die Werke der Schule hochgeschätzt, die guten Nachahmungen verbreiten sich über die ganze Welt, werden oft für Originale ausgegeben und gehalten, die Kunst wird dem ausgebreitetsten Genusse Preis gegeben, aber sie fängt an, sich zwischen den Menschen und die Natur zu stellen, und ihn von der unmittelbaren Empfindung des Lebens wegzudrängen; sein Geschmack wird geübt, überreizt, verdorben.

Jetzt kommen die Fabrikanten; die göttliche Kunst wird an's Wasser gerichtet; durch Räder, Stampfen, Pressen etc. werden Tausende von Abgüssen, Nachstichen, Nachdrücken, verjüngten Abbildern, zur Bewunderung von Kindern und Affen, zum Ankauf für Bettelleute gemacht. Die Kunstwelt in einer Nuss, die Taschen-Duodez-Portativ-Kunst. Nun ist es kaum mehr möglich, Augen und Ohren zu schliessen, und sich vor dem Flakkern, Flimmern, Sumsen und Sausen zu isoliren. Raphael und Correggio erscheinen auf Tabackspfeifen und Dosen, Haydn und Mozart werden in Brandweinkneipen gekratzt und auf Drehorgeln geleyert. Die Kunst überschwemmt, ersäuft alles, und verschlämmt, versandet endlich sich selbst.

F. L. B.

KURZE ANZEIGEN.

---

1. *Terzetto: Tremate, empi, tremate! per il Soprano, Tenore e Basso, con accomp. dell' Orchestra, composta da L. van Beethoven.* Op. 116. Vienna, presso Steiner e Comp. (Pr. 5 Guld. C. M.)
2. *Terzetto etc. con accomp. di Cembalo etc.* (Pr. 1 Guld. 15 Xr. C. M.)

Diess Terzett ist wahrscheinlich aus des Meisters früher Zeit, aus derselben, aus welcher die bekannte, gleichfalls einzeln gestochene, grosse Scene und Arie für den Sopran ist, und, wie eben diese

auch, zunächst für den Gebrauch in Concerten, doch allerdings auch zu dem, guter Sänger nämlich, am Pianoforte, geeignet. Wenn wir jene Vermuthung über die Zeit des Entstehens dieses Terzetts hier aussprechen, so soll das nicht etwa eine Art versteckten Tadels seyn, sondern in gewisser Hinsicht vielmehr ein Lob: eigentlich soll es uns aber nur der Weitläufigkeit überheben, es weiter zu beschreiben; denn Jedermann kennet, achtet und liebt jene Scene, und wenn wir sagen, diess Terzett gleiche ihr, im Geschmack und in der Schreibart, so weiss damit auch Jeder, der überhaupt weiss, in wiefern die Form eines guten Terzetts von der Form einer guten Arie verschieden ist, was er sich von diesem Terzette zu versprechen hat. Es ist gedacht, angeordnet, ausgeführt, nach Art der grossen Terzetten oder Quartetten in der Opera seria jener Zeit, wie jene Arie nach Art der grossen Arien der Opera seria jener Zeit gedacht, angeordnet und ausgeführt ist: aber, wie diese gleichfalls, mit eigenthümlichem Geiste, tiefem Gefühl und selbstständiger Kraft; auch nicht ohne manche wahrhaft originellen, doch nicht excentrischen Züge in der Instrumentirung u. dgl. Es bestehet aus einem kurzen, lebhaften Allegro, B dur, C-takt, woran sich ein schönes Cantabile, Adagio, Es dur, Dreyvierteltakt, schliesst; und dieses geht über in ein rasches, sehr kräftiges Allegro assai, B dur, C-takt, von mittler Länge, mit brillantem Schluss. Das zweyte Tempo zeichnet sich durch fliessende und für die Stimmen sehr charakteristische Führung des Gesanges, wie durch Fülle der figurirten Begleitung, ohne Ueberladung, noch besonders aus; so wie das dritte Tempo durch innere Lebendigkeit und Energie, ohne geräuschvollen, bloss mechanisch wirkenden Instrumentenlärm — wobey besonders die kurze, mit Geist und Geschicklichkeit oft angewendete, pathetische Bassfigur (mit der Triole) gute Dienste thut. Die Sänger müssen brav seyn, aber Schweres wird ihnen so wenig, als den Instrumentisten, zugemuthet; und auch darin gleicht diess Terzett jener Scene. Das Ganze ist nur von mässiger Länge, und die Rossinianer werden es sogar kurz nennen. In diesem Ganzen, wie auch in den einzelnen Theilen und allen ihren Verhältnissen gegen einander, herrscht eine wohlabgewogene Symmetrie. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken; letztere nur zum dritten Tempo. No. 1. ist in Stimmen, und beyde Nummern sind sehr gut gestochen. No. 2. hat noch auf dem Titel: originale (Terzetto originale); heisst das bloss, es sey wirklich nach der Handschrift des Verf.'s gestochen und nicht anderswoher genommen? oder, da das Beywort bey No. 1. fehlt, es sey ursprünglich so, nämlich nur für Pianofortebegleitung, geschrieben und dann vom Autor für das Orchester bearbeitet worden? oder was heisst es sonst?

Introduction und Polonaise für das Pianoforte, zu vier Händen, comp. — — von A. Elliot. Op. 1. Berlin, bey Laue. (Pr. 16 Gr.)

Rec. kennet von Hrn. E. nur Ein Werk, eine grosse Klaviersonate: diese ist aber, ungefähr in Cramers Art, so sehr brav, dass er mit bester Erwartung auch nach diesem kleinern Werkchen griff, ungeachtet es, der Nummer nach, früher geschrieben ist. Er hat sich nicht geradezu getäuscht, wenn auch, was hier gegeben werden sollte, eine so tiefgreifende Ausarbeitung nicht wohl möglich machte. Der Componist von Geist und gründlicher Kenntniss seiner Kunst ist auch hier zu erkennen. Die ernste Einleitung ist kurz und gut; das Thema der Polonaise heiter und pikant; was dazwischen gesagt wird, ist theils sanfter, theils rascher, und gruppirt sich hübsch; alles ist leicht zu fassen, ohne oberflächlich zu seyn, und mehr leicht als schwer auszuführen. So erhalten mithin mässig geübte Liebhaber ein angenehmes Unterhaltungsstück.

Berichtigungen.

Im vorigen Jahrgange 1825. S. 728. Z. 2. muss es Pavia anstatt Mailand heissen.

Zusatz: Ebend. S. 697. Z. 15. nach Lodi, setze hinzu: geboren den 21. October 1752.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

# INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № XI. 1826.

Zum Vortheil der Familie des zu London verstorbenen Konigl. Sächsischen Kapellmeisters

Carl Maria von Weber

ladet Unterzeichneter zur Pränumeration auf ein „*Stabat mater*" eigener Composition für zwey Soprano und einen Alt, ein, welcher im Klavierauszuge mit lateinischen und deutschen Worten noch vor Ende Octobers dieses Jahres in der hiesigen Trautwein'schen Buch- und Musikhandlung, Breite Strasse No. 8. erscheint, woselbst, so wie in allen Musik- und Buchhandlungen von heute an die Pränumeration auf dieses Werk mit Zwey Thalern angenommen wird.

Vorzugsweise erhalten die resp. Pränumeranten gratis eine kurzgefasste, aus den besten Quellen geschöpfte Biographie des gefeyerten Tonsetzers, mit einem sehr ähnlichen Bildnisse und einem fac simile desselben versehen.

Berlin, den 1. July 1826.

Der Musikdirector *Rungenhagen.*

Gesuch.

Es wünscht Jemand ein sehr gutes — wo möglich italienisches — Violoncell von schönem und starkem Ton zu kaufen, und kann derjenige, welcher ein solches Instrument zu verkaufen hat, bey den Verlegern der allgemeinen musikalischen Zeitung auf portofreye Anfragen das Nähere erfahren.

Musik-Anzeigen.

In unserm Verlage ist kürzlich erschienen und kann durch alle Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und der Schweiz bezogen werden:

Sammlung religiöser Gesänge. 12½ Bogen Text. gr. 8. 33 Bogen Melodien, gr. 4. Ladenpr.
Schreibpapier 3 Thlr. 8 Gr.
Druckpapier 2 - 12 -

Die Vorrede dieses Werkes deutet darauf hin, dass diese Liedersammlung unmittelbar für die hiesige Singgesellschaft bestimmt ist; mittelbar aber geht ihr Zweck auch dahin, jedem andern gesangliebenden Publikum schöne Genüsse zu bereiten, — und diesem Letztern wollen wir in Kürze andeuten, was es von dem Buche zu erwarten hat.

Inhalt: I. 15 Lobgesänge. II. 7 Morgenlieder. III. 6 Abendlieder. IV. 3 Adventslieder. V. 5 Weihnachtslieder. VI. 6. Beym Jahreswechsel. VII. 5 Leben und Wandel Jesu. VIII. 10 Passionslieder. IX. 6 Osterlieder. X. 4 Auffahrtsgesänge. XI. 3 Pfingstlieder. XII. 2 Gründung und Verbreitung des Christenthums durch die Apostel. XIII. 6 Busslieder. XIV. 9 Communionlieder. XV. 4 Vom Tode. XVI. 8 Grabgesänge. XVII. 4 Sonntagslieder. XVIII. 3 Gebetlieder. XIX. 4 Lieder vermischten Inhalts. Zusammen 110 Gesänge.

Die würdevollen Compositionen unserer Veteranen: Rolle, Händel, Bach, Haydn, Schulz, dienten den Sammlern als schönste Zierde; ihnen schliessen sich nicht minder verdienstvoll an die lieblichen und gediegenen Compositionen eines Fink, Nägeli, Speier, Zumsteg und anderen. Neueren Componisten suchten die Herausgeber durch Compositionen zu Hülfe zu kommen, die vom Leichten zum Schweren führen. Die Mehrzahl der Gesänge sind für Sopran, Alt, Tenor und Bass, einige für 4 Männerstimmen, wenige dreystimmig — Alle mit Begleitung der Orgel oder des Claviers. Da sich unter den Sammlern selbst ein rühmlich bekannter, beliebter und geschätzter Componist (Hr. F. F. Huber) befindet, so führt es zur Ueberzeugung, dass nichts Mittelmässiges oder gar Schlechtes aufgenommen wurde; und nicht leicht wird sich bey einer Sammlung Gesänge einer Art so zweckdienliche Mannichfaltigkeit finden, als hier der Fall ist. Diese erfreuliche Erscheinung berechtigt uns daher, eine freundliche und günstige Aufnahme des Werkes erwarten zu dürfen.

Um das störende Umwenden der Blätter zu vermeiden, ist der Text einzeln gedruckt worden. Die Ausstattung in Hinsicht auf Druck und Papier ist vorzüglich, der Preis äusserst billig.

St. Gallen, im Juny 1826.

Huber und Comp.

Nächstens erscheint in unserm Verlage:

Messe für 4 Singstimmen und Orgel: Bassethorn oder 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner und 3 Posaunen ad libitum, von Joseph Schnabel, Domkapellmeister in Breslau.

Diese Messe, welche bey den hier stattgehabten Aufführungen mit grossem Beyfall aufgenommen worden, erscheint in drey Ausgaben: 1) in Partitur; 2) mit Begleitung der Blasinstrumente; 3) ohne Begleitung. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikhandlungen an.

Breslau, im July 1826.

F. E. C. Leuckart'sche
Buch- und Musikhandlung.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Arnold, 6 deutsche Lieder mit Pianoforte...... 14 Gr.
Auber, Duett aus der Oper Der Maurer: Keine Rast etc. No. 7. mit Pianoforte......... 10 Gr.
Beruzzi, 10 Variazioni con Polecca per Pianoforte sopra un Coro del Crociato....... 22 Gr.
Baschny, Collection de Polon. Valses, Quadr. et Mazurecs pour Pianof................ 16 Gr.
Battiste, Pièces originales anciennes et modernes de musique, Polonoises........... 10 Gr.
Beethoven, L. v., Terzetto per il Soprano, Tenore e Basso con accomp. dell' Orch. Op. 116. 2 Thlr.
— do. do. con acc. di Cembalo .... 20 Gr.
Belke, Rondeau pour Pianoforte .... 10 Gr.
Berger, gr. Sonate pour le Pianoforte. Op. 7 .. 20 Gr.
— 3 Marches militaires pour Pianof. Op. 16.. 8 Gr.
— 9 deutsche Lieder mit Pianoforte. Op. 17. 18 Gr.
— Sonate für das Pianoforte. Op. 18...... 16 Gr.
— 8 deutsche Lieder mit Pianoforte. Op. 19. 22 Gr.
— Tafelgesänge für Männerstimmen, 6 Lieder für die Liedertafel zu Berlin, in Stimmen und Partitur. Op. 20. Liv. 1. 2... 2 Thlr. 8 Gr.
— 3 Märsche für Infanterie. Partitur. Op. 21. 2 Thlr.
— do. do. für Pianof. Op. 21. 10 Gr.
— Dieselben für Pianoforte zu 4 Händen.... 16 Gr.
Berner, Ueber den Sternen, von Agnes Franz, und: Unter den Sternen, von Kudrass. 2 Lieder für eine Singstimme, für die Guitarre eingerichtet von F. W. Gabriel... .... 8 Gr.
Boieldieu, La Dame blanche, Op. comique en 3 Actes, Kl. A. v. Zulehner ..... 3 Thlr. 12 Gr.
Corticelli, Variazioni per Pianoforte sopra un Thema favorito nella Margherita d'Anjou del Mstro Meyerbeer................ 14 Gr.
Czepek, Caprice pour Pianoforte. Op. 27.... 12 Gr.
Czerny, C., Impromptu brill. pour Pianoforte à 4 mains. Op. 116 .... 1 Thlr. 4 Gr.
— gr. Polon. brill. pour Pianof. avec accomp. de 2 Violons, Viola et Vcella. Op. 118. 2 Thlr.
— le même pour Pianoforte seul.......... 1 Thlr.
Elliot, Introd. et Pol. pour le Pianoforte à 4 ms. Op. 1 .... 16 Gr.

Enkhausen, gr. Rondeau p. Pf. à 4 mains. Op. 10. 1 Thlr.
Favorit-Arien und Variationen mit Pianoforte, gesungen von Mad. Vespermann. 2s Heft. 1 Thlr. 8 Gr.
Ferrari, Variazioni per Pianoforte sopra un aria milanese.......................... 12 Gr.
Fesca, Arie: „ihr erhabenen Himmelsmächte" für Sopran, mit Begleitung des Orchesters, in die Oper Amor et Leila eingelegt. No. 16... 1 Thlr.
— Scene italiana con sottoposte parole tedesche per Voce di Soprano coll' accomp. d'Orch. Op. 33. No. 17............... 1 Thlr. 4 Gr.
Frommelt, alla Polecca, nach der Ouverture zur Oper Don Juan, für Pianoforte. 77s Werk. 6 Gr.
Hünten, Var. brill. pour Pianoforte. Op. 9.... 10 Gr.
Hummel, Rondeau brill. p. Pianof. seul. Op. 109. 16 Gr.
St. Julien, Heinr. v., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte...................... 20 Gr.
Kocher, 12 Lieder für Männerchöre, vierstimmig. 1 Thlr.
Kreutzer, C., 12 vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 24. 4s Heft der vierst. Gesänge. 1 Thlr. 4 Gr.
— 3 Marches pour Pianoforte à 4 mains.... 20 Gr.
— Polon. brill. pour Pianoforte. Op. 67... 16 Gr.
— Rondo brill. pour Pianoforte à 4 mains Op. 68..................... 1 Thlr. 8 Gr.
Lerche, Die Griechenbraut, Gedicht von H. Stieglitz, für eine Singstimme mit Pianoforte... 6 Gr.
Lodi, Variations pour le Pianoforte.......... 20 Gr.
Macegnani, Sinfonia originale nella Sposa fidele del Signore Paccini.................. 14 Gr.
Manna, Piccolo Divertimento per Pianoforte, Flûte, Violon et Violoncelle................. 20 Gr.
Marx, Gesänge für drey und vier Männerst. 1 Thlr. 4 Gr.
Mattei, Stanisl., Opere di Contrappunto. T. 4. 5. 6.........................
Maurer, Der neue Paris. Klavierauszug.. 3 Thlr. 12 Gr.
Mayseder, Polon. pour Pianoforte à 4 ms. No. 2. 16 Gr.
Mayseder et Baudiot, Var. conc. pour Vcelle. 16 Gr.
Meyerbeer, Il Crociato in Egitto, Melodrama eroico in 2 Atti per il Piano da Leidesdorf. 2 Thlr. 16 Gr.
— do. do. mit Text. 6 Thlr. 12 Gr.
Morlacchi, Teobaldo und Isolina, rom. Melodram in zwey Aufzügen, mit deutschem Texte von Th. Hell. Klavierauszug von Marschner... 8 Thlr.
Mosel, 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte, in verschiedenen Schauspielen gesungen von Dem. Sophie Müller. 3e Samml. 1 Thlr.
Neithardt, 6 Lieder mit Begleitung des Pianof. Op. 57........................ 12 Gr.
— 3 Märsche für Militairmusik. Op. 58. Part. 1 Thlr.
— do. pour Pianoforte................. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. №. 31. 1826.

Wien's musikalische Kunst-Schätze.

In Briefen eines Reisenden.

Erster Brief.

— — — So bin ich denn, nach einem Zeitraume von beynahe drey Decennien, zum zweytenmale in der prächtigen Kaiserstadt. — Wie Manches hat sich hier verändert! Vieles, ja das Meiste, besonders durch die öffentlichen Verschönerungen, gewiss zum wesentlichen Vortheile; doch darüber, mein Freund, magst du die neuesten Topographieen und Wegweiser zu Rathe ziehen, so wie dich über die Unzahl musikalischer Productionen und Producenten, über die vorherrschende Richtung des Geschmackes und über das gesammte Concert- und Opernwesen, das Heer der unser liebes Deutschland überschwemmenden Journale und Flugblätter, vollständig, wenn schon nicht immer gleich erfreulich, belehren wird. Du kennst nun einmal meine Weise, oder, wie du es zu nennen beliebst, das Steckenpferd, auf welchem ich mich rastlos, ein zweyter Ahasver, herumtreibe; du weisst, wornach ich gieriger suche, als der Adept nach schnödem Golde, und Hermes nach dem Steine der Weisen: Wien's musikalische Kunstschätze waren es, die mit unwiderstehlicher Gewalt mich herzogen; und jetzt, nach einem mehr als fünfmonatlichen, wahrlich nicht unbenützten Aufenthalte, halte ich mein Versprechen und theile dir umständlich mit, was, und wie ich es gefunden.

Wiewohl die alles erschütternde Zeit auch auf manche Kunstsammlungen zerstörend eingewirkt hat, und z. B. die bey meiner ersten Anwesenheit so berühmte Musik-Bibliothek des Hofrath von Kees, gleich der des Baron Du Baine, nunmehr spurlos in alle vier Winde zerstreuet ist, so sind dagegen neue Sammlungen entstanden, die dem wissbegierigen Forscher hohen Genuss gewähren, und den reinen Kunstsinn ihrer Besitzer verbürgen. Durch die zuvorkommende, äusserst humane Bereitwilligkeit derselben ist es mir möglich, dich zum Theilnehmer meines Genusses zu machen.

Der k. k. Kämmerer und erbländische Oberst-Stabel-Meister, Graf Ignaz Fuchs, hat eine der reichhaltigsten Sammlungen von Instrumentalstükken, Sonaten, Duetten, Trio's, Quartetten, Quintetten, Sextetten, Septetten u. s. w. für alle Instrumente; Ouverturen und vollstimmige Symphonieen, mehr als tausend an der Zahl; darunter manche sehr selten gewordene Werke der Bach's, von Caldara, Conti, Händel, Mann u. A. Diese Arbeiten der berühmtesten Meister des In- und Auslandes, älterer und neuerer Zeit, sind insgesammt in einer dem Auge wohlgefälligen Form, bücherartig, in Futteralen verschlossen, aufgestellt, und ein, nach der Angabe des Eigenthümers mit grösster Sorgfalt ausgearbeiteter systematisch-thematischer Catalog gewährt die bequemste Uebersicht.

In dem niederösterreichisch landständischen Rechnungs-Officialen und Ritterstandes-Agenten, Hrn. Geissler, habe ich einen eben so gebildeten als thätigen Kunstfreund kennen gelernt. Er sammelt, so weit es seine Berufsgeschäfte gestatten, Materialien zur Forsetzung, Berichtigung und Ergänzung des Gerber'schen *Tonkünstler-Lexikon's;* Bildnisse, Silhouetten und Kupferabdrücke von berühmten lebenden und verstorbenen Meistern; Autographieen u. s. w. Seine noch im Entstehen begriffene Bibliothek beschränkt sich hauptsächlich auf die Erzeugnisse unserer Tage; doch fand ich bey ihm ein trefflich erhaltenes Prachtexemplar des Fux'schen *Gradus ad Parnassum,* auf Kosten Kaiser Karls VI im Jahre 1725 edirt.

Der verstorbene Fürst Joseph von Lobkowitz, ein wahrer Mäcen der Tonkunst, hat vielleicht unter allen Privatmännern die reichste Opern-Sammlung angelegt, vorzüglich von italieni-

schen Autoren; Vieles wurde für ihn eigens componirt, und auf seinem Haustheater dargestellt, wie z. B. von Pär, Cartellieri, Rösler, Weigl, Wranitzky, Vogler (dessen Pastoral-Messe) u. A. Auch Händel's complette Werke, mehre seltene Oratorien und Kirchenstücke sollen sich hier vorfinden, was ich alles leider nur durch Andere in Erfahrung gebracht habe, indem das ganze Musik-Archiv schon vor Jahren auf die böhmischen Herrschaften, theils in das Stammschloss Eisenberg, theils in die herzogliche Burg nach Raudnitz geschafft worden ist.

Hr. Tobias Haslinger, nunmehriger Chef und Inhaber der S. A. Steiner'schen Kunst- und Musikalienhandlung, hat den theoretischen Theil seiner auserlesenen Sammlung an den Erzherzog Rudolph, Cardinal-Erzbischof von Ollmütz, verkauft. Ausser den Schriften von Arteaga, Burney, Breren, Chladni, Forkel, Fux, Gerber, Gerbert, Kirnberger, Koch, Kircher, Knecht, Marpurg, Martini, Matheson, Mitzler, Murschhausser, Portmann, Paolucci, Riepel, Reichard, Scheiben, Sabattini, Türk, Valotti, Vogler, Weber, Zarlino, u. v. a. verdient noch als Hauptzierde genannt zu werden, das berühmte Partitur-Exemplar sämmtlicher Beethoven'schen Compositionen, in einigen sechzig Folio-Bänden, alles von Einer Hand, ganz fehlerfrey, auf englischem Zeichenpapier, mit kalligraphischer Eleganz geschrieben; ein Werk, das höchst wahrscheinlich einzig in seiner Art bleiben wird, weil es der Kostspieligkeit, so wie des Zeitaufwandes halber wohl schwerlich zum zweyten Male unternommen werden dürfte. Bey Hrn. Haslinger habe ich auch mehre seltene und interessante Handschriften angetroffen, z. B. ein Büchlein Collectaneen unsers Mozart, aus der ersten Epoche seiner Lehrjahre, darin eigenhändig notirt allerley Motive und Themata, die er später benützte und ausarbeitete; contrapunctische Uebungen und Versuche, excerpirte Fugensätze seines wackeren Lehrers und Mentors Eberlin u. dgl. Eine köstliche Reliquie, die, wie natürlich, dem Besitzer auch für keinen Preis feil ist.

Die musikalische Bibliothek des Freyherrn von Knorr, k. k. Hofconcipisten, umfasst ausschliessend die Literatur der Tonkunst, und überbietet die meisten Sammlungen ähnlicher Art, sowohl an Menge prachtvoller und seltener Ausgaben, worunter sich selbst mehre Incunabeln befinden, als auch durch die musterhafte Einrichtung des Ganzen, welches in folgende Abtheilungen zerfällt:

a. Allgemeine Bemerkungen über die Tonkunst.
b. Schriften, Abhandlungen und Beyträge zur Lehre der Akustik.
c. Geschichte der Musik.
d. Lebensbeschreibungen berühmter Tonsetzer, Tonkünstler und musikalischer Schriftsteller.
e. Aesthetik und Kritik.
f. Tonkunst bey verschiedenen Nationen, civilisirten und uncivilisirten aller Zeiten.
g. Abhandlungen über den Bau einzelner Instrumente.
h. Lehr-Methoden für den Gesang.
i. Schulen zur Erlernung aller Instrumente.
k. Lehrbücher über die Tonsetzkunst.
l. Kirchen-Musik.
m. Theater-Musik.
n. Wörterbücher, Zeitschriften, Broschüren, Almanache, Cataloge u. dgl.

Der Besitzer und Gründer dieser Kunstschätze, welcher zugleich die Stelle eines Bibliothekars und und Archiv-Directors des von der Gesellschaft der Musikfreunde unterhaltenen Conservatoriums (wovon später die Rede seyn soll), bekleidet, hat diesem einen Theil seines Reichthums — besonders Doubletten — verehrt, und sich dadurch, so wie durch die von ihm eingeführte systematische Ordnung, um diese nachahmenswerthe Anstalt neue Verdienste erworben.

Eine merkwürdige Gallerie von Bildnissen ausgezeichneter Tonsetzer, theils Oelgemälde, theils Kupferstiche, besitzt der Regierungsrath und k. k. Hofagent Joseph von Sonnleithner, dem der österreichische Kaiserstaat so manchen nützlichen und wohlthätigen Plan, nebst Angabe der Mittel zur Realisirung, verdankt, wovon die oben angeführte Gesellschaft der Musikfreunde, das vaterländische Conservatorium und der adelige Frauen-Verein die sprechendsten Beweise liefern.

Die vollständigste Sammlung von Saiteninstrumenten fand ich bey Hrn. Hofsecretair Rzehaczeck, der in seinen Violinen, Bratschen und Cello's recht eigentlich lebt und webt. Kein guter italienischer und deutscher Meister fehlt; köstliche Exemplare von Antonio Stradivari, Nicola und Genonimo Amati, Jacob Stainer u. a. meistens in mehrfacher Anzahl, und manche sehr seltene Stücke darunter; alles im besten Stand erhalten.

Interessant war mir die eigenthümliche Liebhaberey eines Musik-Dilettanten, Hrn. Muhr, für Lauten, der dieses ausser Cours gesetzte Instrument selbst zu behandeln versteht, und davon ein nahmhaftes Häuflein zusammengebracht hat.

Graf Heinrich von Haugwitz, Freund, Kenner und Beförderer der Tonkunst, besitzt eine auserlesene Sammlung von Partituren fast aller Meister; sein Liebling ist Naumann; alles, was dieser schrieb, ist in seinen Händen, und selbst Dresden dürfte keinen vollständigern Nachlass aufzuweisen vermögen, da er mehre Manuscripte von der Witwe käuflich an sich gebracht hat.

Wer diesen Reichthum beschauen und bewundern will, muss einen Ausflug nach dem Gute Namiest in Mähren nicht scheuen, wo der enthusiastische Kunstfreund procul a negotiis in ländlicher Ruhe den grössten Theil des Jahres seiner Lieblingsneigung lebt. Niemand wird den kleinen Abstecher bereuen, um so weniger, da er der humansten Aufnahme zum voraus versichert seyn darf. Dein Freund hat in jener herrlichen, wildromantischen Gegend acht selige Tage geschwelgt!

Die k. k. Hofbibliothek besitzt mehre hundert musikalische Werke, theils Schriften über theoretische Gegenstände, theils gedruckte alte und neue Compositionen, z. B. die kostbare Londoner Ausgabe der Händel'schen Cantaten, Oratorien und Opern; theils ungemein schätzbare Handschriften. Welche Ausbeute für die Kunstgeschichte könnte eine solche Fundgrube gewähren? Allein es ist Gesetz, dass kein Buch anders als zur Durchsicht in den Lesezimmern verabfolgt wird, und diese nur einige Stunden den Tag über geöffnet bleiben. Eben so fand ich es leider auch in München, Stuttgart etc. gehalten, wo in den geheimsten Winkeln der Archive Meisterwerke eines Heinichen, Müthel, Filz, Kerl, Orlando Lasso, Jomelli, Deller u. a. vergraben liegen.

Dass ich, meines Theiles, nicht faul war, ein Paar Wochen in den Lehrzimmern hinbrachte, mich mittelst der Gefälligkeit der wohlunterrichteten Scriptoren und Custoden mit so manchen alterthümlichen Seltenheiten befreundete, und nach Thunlichkeit daraus excerpirte, magst du aus nachfolgenden Mittheilungen erkennen, welche, wie ich voraussehen kann, die Wissbegierde meines enthusiastischen Kunstbruders weniger befriedigen, als vielmehr für so vieles Andere aufregen werden, was mir, einem rücksichtlich seiner Zeit auf die strengste Oeconomie beschränkten Reisenden, freylich wohl unbekannt bleiben musste.

Mein Hauptaugenmerk war, wie natürlich, auf die Manuscripte gerichtet. Diese, Foliobände vom grössten Formate, enthalten im Durchschnitt lauter Messen und Kirchenstücke, mit beyspiellosem Fleisse auf Pergament schön, rein und so deutlich geschrieben, dass alle Stimmen zugleich, wie aus den alten Choralbüchern abgesungen werden können. Zwey Blatt-Seiten gehören immer zusammen; links steht der Sopran, und darunter der Tenor; rechts der Alt, oder Contra-Tenor, und unter diesem der Bass; nach dem alten System, nirgends ein Tactstrich; alles alla capella, ohne Instrumentalbegleitung, selbst ohne bezifferten Orgelbass. Die Tonsetzer lebten am Schlusse des 15ten und Anfangs des 16ten Jahrhunderts, und waren fast sämmtlich Niederländer von Geburt, wie z. B. Hobrecht; Josquin de Près, Ockenheim, Mouton, Sverdoneck, Baudechon, Verbonet u. a. Die Schreibart ist rein, der strengste Kirchenstyl. Den Motiven, liegen, sonderbar genug, grösstentheils die Melodieen damals gangbarer, profaner Lieder zum Grunde, als: „Wer ist die Allerliebste mein?" — „Princesse d'Amourette;" — Malheur me bat;" — „Noch weiss ich ein schön Jungfer fein;" — „Depuis qu'vne Jesne Fille;" etc. — welche aber durch die fugirte, canonische Ausarbeitung sehr veredelt sind. Diese Werke beweisen unwiderlegbar, dass schon hundert Jahre vor den hochgefeyerten Italienern auch ausser dem sogenannten Vaterlande der Tonkunst herrliche contrapunctische Meisterstücke zu Tage gefördert wurden.

Der erste Foliant, den ich durchzuwühlen das Glück genoss, zieht schon durch die Schönheit der Schrift und durch die fleissig gemalten Verzierungen an. Unter diesen erkennt man den König Emanuel von Portugal, welchen die Geschichte als einen grossen Beschützer der Tonkunst ehrt, und sonach ist diese unschätzbare Handschrift wahrscheinlich durch Isabella, die Tochter dieses Fürsten und die Braut Kaiser Karls des Fünften, Eigenthum des Habsburgischen Stammes geworden. Man findet darin auf 252 grossen Pergamentblättern 17 Messen, aus *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei* bestehend, worunter eine fünfstimmige, von Jacob Barwyrian, für Sopran, Contraalt, zwey Tenöre und Bass, mit der Ueberschrift: *Virgo parens Christi*, den Anfang macht. Die übrigen

16, durchgehends vierstimmige Compositionen, sind von folgenden, kaum den Namen nach bekannten Autoren: Von den schon genannten Barwyrian, mit dem, mir unverständlichen Motto: Sfauhe perverse; von Jaspar, auf die Melodie: „Princesse d'amorete; — eine andere desselben Tonsetzers; — von Alexander Agricola, mit dem Thema: „Malheur me bat; — und eine zweyte, pro Domenica paschali; — von Ruë; Motto: „Cum joconditate;" — von Agricola, Thema: „Le Serviteur;" — von Ruë: „Missa almana;" — von de Orto: „Officium My: My: (Martyrium) — von Josquin: „Ave maris stella;" — von Barwyrian: „Paschale;" — von Brumel, (ohne Sanctus) — von Ruë: „O sacer Antoni," — und eine andere: „Assumta ē Maria in Celū;" — ohne Angabe des Meisters: „l'Omme armé," vielleicht gleichfalls von de la Ruë, so wie die letzte: Puer natus est nobis. — Im Allgemeinen sind die Sätze gedrängt gehalten; ganz unverkünstelt, in einfacher, erhebender Grösse. Wie gross muss in jenen Zeiten, als ähnliche Kirchenwerke geschrieben wurden, die Zahl fertiger und zuverlässiger Sänger gewesen seyn, um, ganz ohne Anhalts- oder Unterstützungsmittel, solche Aufgaben befriedigend zu lösen!

Eine zweyte Seltenheit, welche meine volle Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, war der Psalm: *„Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam,"* für drey Soprane, drey Alte, drey Tenore und drey Bässe (doch nicht zwölfstimmig, sondern alternirend), mit eingemischten vierstimmigen Chören, von einem gesalbten Tonmeister, Kaiser Ferdinand dem dritten, in Musik gesetzt. Wenn gleich die eigentliche contrapunctische Kunst vergebens hier gesucht würde, so ist doch die Schreibart so edel, der Gesang so fliessend und den Worten angemessen, dass ich mich nicht enthalten konnte, mir mindestens eine Chorstelle, nebst der Zueignung des Abschreibers, flüchtig in mein Taschenbuch zu copiren. Letztere lautet also:

Psalmus Miserere.

Ab auctoribus Augustis, Davide Rege, et Ferdinando III Imperatore, Magno Deo decantatus.

Miserere canitur in Quadragesima, Auguste Caesar! — Ego nunc offero pronus ad genua advenantia Majestatis Vestrae. Quia, nisi venisset Maj. Vestra, ego quadragesimam ante Quadragesima habuissem. Nunc me, ut spero, Miserere hoc a Quadragesima liberabit. Omnes versus in hoc Psalmo summorum Musicorum venerabundo judicio sunt pulcherrime compositi, spirantque in musicam divinum Maj. Vestrae ingenium; sed me humilem Maj. Vestrae servum prae reliquis delectat versus:

Benigne fac Domine! hic enim quoties auditus tantum aeditui meo gaudium affert, et laetitiam, ut ipsam quadragesimam laetissimam faciet.

Vive Magne Caesar, et cum tuo Davide vince, Deo cane, et inter victorias consenesce!

Caes. Maj. Vestrae humlis servus et cliens,

Georgius Moser,
Notista.

Was sagst du mein Freund, zu dieser naiven Offenherzigkeit? Ist sie nicht ergötzlich? Wie fein der arme Schelm sein Bedürfniss in den Doppelsinn: Fasten und Quadragesima einkleidet, und, indem er den Vers: Benigne fac Domine allen andern vorzieht, auf die milden Spenden seines Herrn anspielt.

Jetzt sollst du dich an der Innigkeit eines Chor-Versikels erbauen, so wie ich es thue, indem ich ihn für dich niederschreibe.

Canto.
Alto.
Tenore.
Basso.

Mise - re-re, Mise - re-re, Mise - re-re mei De - us! Mise - re-re mei De - us!

secundum magnam miseri - cordiam tu - am!

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Riga, im May 1826. Wir sind jetzt längere Zeit durch die Leistungen eines ausgezeichneten Künstlerpaares erfreut worden. Hr. Kapellmeister Franz Schoberlechner von Wien, dessen Virtuosität auf dem Pianoforte uns schon aus früherer Zeit bekannt war, und der jetzt eine Kunstreise durch Deutschland, (Berlin, Leipzig, Dresden, Wien) und Italien beabsichtigt, besuchte uns auf's Neue. Wir fanden sein treffliches Spiel unverändert, seine Compositionen weit bedeutender, als die früheren. Besonders zeichnen sich darunter sein neuestes Concert (Fis moll, No. 3) und seine grossen Bravourvariationen über ein Thema aus Rossini's *Aschenbrödel* aus. Das erstere, trefflich in Anlage und Ausführung, scheint dem A moll-Concert seines genialen Lehrers, Hummel, nachgebildet zu seyn; die letzteren, gleich ansprechend wie gediegen, werden gewiss zahlreiche Freunde finden. In einem engern Kreise erfreute uns Hr. S. noch durch zwey grosse Solo-Sonaten, welche, ohne gesuchte Schwierigkeiten, in einem wahrhaft grossartigen Style, zugleich mit contrapunctischer Kenntniss, geschrieben sind, und deren baldige Bekanntwerdung sehr zu wünschen ist. Madame Schoberlechner, eine in Petersburg geborne Italienerin, ist Sängerin. Mit einer sehr wohlklingenden und umfangreichen Stimme verbindet sie einen lieblichen Vortrag. Wir hörten sie in Arien von Mozart, Weber, Carafa und Rossini. Der letztere ist hier wenig beliebt, würde es aber gewiss mehr werden, wenn wir seine artigen Süssigkeiten öfter so, wie von Mad. S., vortragen hörten.

Cassel. Unser Oper-Repertorium ist seit dem letzten Berichte mit drey für uns neuen Werken bereichert worden; mit *dem Concert am Hofe*, *Mathilde* und *Oedip zu Colonos*. Die erstgenannte kleine Oper von Auber wurde so gut executirt, dass sie viel Beyfall hätte finden müssen, wenn ihr innerer Gehalt fähig wäre, ein höheres Interesse zu erwecken. Viele wollten den *Schnee* darin gehört haben, und andre meinten gar, der Schnee sey zu Wasser geworden. Einige lebhafte Beyfallsäusserungen gelten daher mehr dem darstellenden Personal, als dem Werke selbst. Am meisten zeichnete sich dabey im Spiel und Gesang Dem. Roland als Adele, und zwar besonders bey der Verwirrungs-Scene, aus; Hr. Wild sang den Victor mit vieler Energie; auch Hrn. Alberts (Fürst) und Hrn. Gerbers (Astucio) Leistungen, wurden anerkannt, und Dem. Backofen, deren Fortschritte rühmliche Erwähnung verdienen, wurde mehrmals lebhaft applaudirt.

Die zweyte neue Oper war *Mathilde*, grosse tragische Oper in drey Aufzügen, von L. Pichler; mit Musik von Hrn. Hauptmann, einem verdienstvollen Musiker und Mitgliede unserer Kapelle. Einige übelwollende Gerüchte und vorlaute Urtheile, und hiernächst die verspätete Aufführung der Oper, welche wahrscheinlich der nöthigen Proben wegen verschoben werden musste, hätten leicht der Aufnahme derselben nachtheilig werden können. Doch wurde diess ungünstige Vorurtheil, durch die Darstellung der Oper und durch das Urtheil hiesiger competenter Kunstrichter, nach welchem dieses Werk, durch seinen gediegenen Gehalt, den Werken anderer geachteten Meister an die Seite zu stellen ist, vollkommen besiegt. Auf eine nähere Charakterisirung und Würderung dieser Oper und ihrer einzelnen Stücke kann Ref. hier nicht eingehen, da hierzu eine genauere Kenntniss der Partitur gehört; doch haben ihn das Grossartige der Tondichtung, das Originelle der Melodieen und die treffliche Stimmenführung sehr angesprochen. Nicht mit Unrecht hat man hin und wieder einige langweilige Breiten getadelt, die jedoch wohl zunächst der Dichtung, nicht aber dem Componisten zur Last zu legen seyn möchten. Unter den Darstellenden zeichneten sich besonders Hr. Wild (Malekadhel), Dem. Schweizer (Mathilde) und Hr. Föppel (Lusignan), aus. Auch die minderbedeutenden Rollen wurden gut ausgeführt. Nur die Rolle der Clorinde hätte schon bey der ersten Vorstellung besser besetzt werden sollen, wie diess bey der Wiederholung der Oper geschah. *Oedip zu Colonos* von Sacchini wurde zur Geburtsfeyer I. K. H. der Kurfürstin gegeben. Die Aufnahme, welche dieses Meisterwerk aus guter Zeit bey uns fand, bewies, dass der Sinn für klare und einfache Musik noch nicht erloschen sey, und die sparsame Instrumentirung (Clarinetten, Trompeten und Posaunen fehlen dabey gänzlich, auch die Fagotts sind nur wenig beschäftigt) beweisst, dass nicht immer grosse Massen von Tonwerkzeugen nothwendig sind, um grosse Effecte hervorzubringen. Wiewohl diese Oper ihre Wirkung nie verfehlen wird, so wurde sie hier doch um so

gelungener dargestellt, da das Sängerpersonal den Geist der Tondichtung trefflich aufgefasst hatte und daher nichts zu wünschen übrig liess. Die Rolle des Polineuk, eine Proberolle für einen guten Sänger, wurde von Hrn. Wild unübertrefflich ausgeführt. Hr. Föppel (Oedip) und unsre liebliche Roland (Antigone) übertrafen Aller Erwartungen; so auch Hr. Albert (Theseus). Die Chöre wurden kräftig und präcis executirt, und das Orchester bewährte seinen wohlerworbenen Ruhm. Diese Darstellung erregte den lebhaften Wunsch, dass mehre alte, gediegene Opern wieder aus der Vergessenheit hervorgezogen werden möchten.

Hr. Forti aus Wien, welcher uns auf seiner Kunstreise besuchte, war unser einziger Gast. Er gab uns Gelegenheit, in den Rollen Faust und Figaro (Barbier von Sevilla) sein herrliches Talent kennen zu lernen. In letztgenannter Rolle wurde ihm allgemein der Sieg über alle bisherige Darsteller desselben zuerkannt.

Concerte. Unter den Concerten, welche hier gegeben wurden, waren folgende die vorzüglichsten: Das erste veranstaltete Hr. Fr. Barnbeck, der Sohn unsers Concertmeisters, vor seiner Abreise nach Braunschweig, seinem künftigen Wohnort. Ausser andern Vocal- und Instrumental-Stücken hörten wir darin ein Violinconcert von Maurer, von dem talentvollen jungen Concertgeber vorgetragen, welcher den Unterricht seines trefflichen Lehrers (Hrn. Wiele) mit dem besten Erfolge benutzt hat. Möge er ferner mit beharrlichem Fleisse sein rühmliches Ziel verfolgen. Hr. B. trug ausserdem mit Hrn. Wiele ein Rondeau für zwey Violinen von Maurer, eine schöne Composition, mit vieler Lebhaftigkeit und Zartheit vor.

Im zweyten Concert, welches Hr. Kapellmeister Spohr in der lutherischen Kirche zum Besten der hiesigen Armenanstalt gab, hörten wir dessen neues Oratorium: *Die letzten Dinge,* in welchem Hr. Sp. der Kunstwelt wieder etwas Grosses und Schönes geschenkt hat. Wahrheit im Ausdruck der Empfindung, tiefer Ernst, herrliche Instrumentirung, und vor allem klare Einfachheit (wer könnte wohl den Chor: Seelig sind die Todten etc. ohne innige Rührung hören!) zeugen darin von Spohr's Geiste. Möge sein Genius noch mehre solche Werke zur Freude der Kunstwelt schaffen. Beyde hiesige Singvereine, ein Theil des Theaterchors, die ganze Kapelle und mehre Dilettanten waren zur Ausführung dieses trefflichen Werkes vereinigt, welche auch, einzelne Kleinigkeiten abgerechnet (z. B. eine zu vernehmbare Correctionsstimme beym Vortrage eines Basssolo's) sehr gelungen zu nennen war.

Im dritten Concerte, welches im Opernhause statt fand, wurden ausgeführt: 1. Ouverture von Beethoven (*Egmont*); 2. Arie von Pär, gesungen von Dem. Roland; 3. Oboe-Concert von Krommer, vorgetragen von Hrn. Bauer, einem recht wackern Hoboisten; 4. Sinfonie von Mozart (Cdur); 5. Duett von Farinelli, gesungen von Dem. Schweizer und Hrn. Wild. Wenn gleich die Composition wenig Interesse erwecken konnte so wurde doch das Auditorium durch den herrlichen Vortrag der Gesangparthieen zum lebhaftesten Applaus bewogen. 6. Violin-Concert von Lafont, vorgetragen, trefflich wie immer, von Hrn. Wiele.

Kurze Anzeigen.

Introduzione ed Allegro di bravura, comp. da Francesco o Pollini. Op. 45. Milano, presso Ricordi. (Pr. 3 Lire ital.)

Rec. ist von dieser Composition gleich auf den ersten Anblick nicht wenig überrascht worden, und Andern wird es wohl auch so gehen; denn wer erwartet von Italien aus ein Instrumentalstück, in welchem es auf möglichste Fülle der Harmonie, abgesehen, auch das Instrument ganz in der Art behandelt ist, wie neue deutsche Meister, besonders Cramer und Hummel, es zu behandeln pflegen? So findet sich's aber in diesem wahrhaft ausgezeichneten Werkchen. Der Verf. ist ein Meister der Harmonie; wenn nicht sehr gelehrter, doch gründlicher. Dabey kömmt ihm nun aber auch der melodische Sinn und die Gabe melodischer Erfindungen des Italieners noch zu Statten, so dass man bey ihm keineswegs nur ein kunstreiches Moduliren und Ausarbeiten, sondern fast überall zugleich interessanten Gesang zu hören bekömmt. Da kann es nun nicht fehlen: das Werkchen wird Kennern und Nichtkennern gefallen, wenn es gut ausgeführt wird. Dazu wird aber nicht wenig erfordert; besonders auch, dass man fähig und geübt sey, eine fliessende Melodie, z. B. in Vierteln, mit einem Basse desgleichen, gehörig gebunden hervorzuheben, während die beyden Mittelstimmen,

belebt und unruhig, z. B. in Sechzehntheilen fortfiguriren. Der Verf. hat das so weit getrieben, dass der Notenstecher an einigen Stellen nicht gewusst hat, wo Raum finden; so dass es wirklich fast nothwendig gewesen wäre, für die zwey Hände drey Notenlinien zu beschreiben. Unnütze und wirkungslose Schwierigkeiten finden sich gleichwohl nirgends, so wenig, als wildes, regelloses Dreingreifen: vielmehr zeigt der Verf. überall den sehr besonnenen, sich und seine Mittel wahrhaft beherrschenden Mann. Und da nun zugleich überall eine folgerechte Entwickelung und Fortführung der Ideen herrscht, so fällt der richtige und geschmackvolle Vortrag dem Spieler, hat er sich nur erst die Sache genau angesehen, nicht einmal sonderlich schwer; nicht schwerer, als der grössern der Compositionen Cramers, und bey weitem nicht so schwer, wie einiger der neuesten Hummel'schen, z. B. der Meister-Sonate aus Fis moll. Nach diesem wird es einer Empfehlung des Werks an tüchtige Klavierspieler nicht bedürfen; diese werden vielmehr, so wie der Rec., andern, ähnlichen Compositionen des Hrn. P. nicht ohne Verlangen entgegen sehen. Das Aeussere des Werkes ist nicht übel, doch könnte es besser seyn. S. 12, Takt 2, fehlt im Basse vor dem F ein ♭.

Six Divertissemens pour le Pianoforte, par Charles Schwenke. Liv. 1. (Pr. 1 Thlr.) *Six Divert.* — — Liv. 2. (Pr. 1 Thlr.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

Der Verf. ist einer der nachgelassenen Söhne des gründlichen, wahrhaft verdienten Schwenke, ehemals in Hamburg. Er lebt in Schweden. Das Werk wird ihm Ehre und nicht Wenigen Freude machen. Es zeugt von nicht gemeinem Talent, wenn ein junger Componist schon überhaupt eine Folge von zwölf Musikstücken schreibt, deren jedes von den andern so sehr verschieden an Erfindung, Ausdruck, Behandlungsart, jedes so für sich bestehend, und wirklich etwas Anziehendes ist. Neben solchem Talente bemerkt man aber auch in der Ausarbeitung, des Melodischen sowohl als des Harmonischen, einen jungen Künstler, der wirklich etwas in sich trägt, das ihm eigen gehört; der dabey durch vorzügliche Muster genährt und durch solide Schule befestigt und zusammengehalten ist. Darum gehet er auch sicher auf seinem Wege; greift dreist in die Saiten, wo es gilt, ergötzt sich und Andere zuweilen selbst an etwas Sonderbarem, (wie Liv. 1, S. 22 u. folg. wo sich's fügt, dass die eine Hand Moderato, Zweyvierteltakt, und die andere dazu Prestissimo, Sechsvierteltakt, zu spielen bekömmt: was aber, wie es nun dasteht, ganz in der Ordnung zugeht und sogar nicht schwer auszuführen ist) ohne sich in effectlose Künsteleyen oder in ein, zwar effectuirendes, aber regelloses Tumultuiren zu verlaufen. Und so wird er, allem Ansehen nach, erreichen, dass ihn der ruhigere Kenner eben so gern hört, als der eifrige Liebhaber; welches beydes auch dadurch erleichtert wird, dass die Stücke den Spieler zwar reichlich beschäftigen, aber, ist er kein Stümper, ihm keineswegs schwer fallen, gut auszuführen. (In letzter Hinsicht lassen sie sich wohl am besten mit den frühesten Klavierstücken Beethovens vergleichen.) — Die Stücke sind von verschiedener, doch immer mittler Länge. Genau, besonders auch in den Bindungen und in den kleinen, feinen Zierrathen, wollen sie vorgetragen seyn — wie im Grunde alle, die genau geschrieben und ausgeführt, nicht bloss hingeworfen sind. Nur vor Zweyerley möchten wir den uns durch diess Werk werth gewordenen Verf. warnen: vor unnöthigen Wiederholungen und vor unnöthiger Verlängerung einer und derselben Figur oder Phrase bey Schlüssen durch die ganze Tabulatur. Eine Figur, durch alle Octaven nachgesprochen, bleibt doch nur Eine Figur: wer wirklich etwas zu sagen hat, sollte so etwas, dünkt uns, nur da ausdrücklich vorschreiben, wo es aus besondern Ursachen nothwendig wird. Das Aeussere des Werkes ist sehr anständig.

Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, composée etc. par Louis Berger (de Berlin.) Oeuv. 15. Berlin, chez Fr. Laue (Pr. 1 Thlr.)

Eine durchaus nicht um eines leeren Fingerwerkes, sondern um wahrer Musik willen mit Geist geschriebene Sonate, der vom Anfange bis zum Ende ein lebendiges Gefühl zum Grunde liegt, das auch so deutlich in Tönen dargestellt worden ist, dass man gleich beym ersten Durchspielen sich freundlich angezogen fühlen wird. Auch die Bearbeitung der zum Grunde liegenden Idee verdient das Lob eines treuen Fleisses, dem bereits genug Uebung zu Dienste steht, die For-

men durch künstliche Behandlung weder zu verwirren, noch zu verdecken. Wenn auch dem Verf. gerathen werden muss, bey Verbindungen der einzelnen Rhythmen noch mehr, als es hin und wieder geschehen ist, auf naturgemässere Uebergänge in Schlussnoten und Schlussfiguren, auf Vermeidung durchgehender, bey Beendigung eines Rhythmus sehr übelwirkender Nebennoten und dergl. zu sehen: so sind doch diese kleinen Mängel nur einige Male fühlbar und werden sogleich wieder durch gute Gedanken und schöne Verarbeitung derselben dergestalt verdeckt, dass dem Vergnügen der Hörer dadurch nur ein höchst geringer Eintrag und zwar nur für diejenigen entsteht, deren Ohren, an Meisterwerke gewöhnt, die höchsten Anforderungen machen, nicht aber für Spieler, denen diese Sonate der leichten und doch gehaltigen Darstellung wegen vorzüglich zu empfehlen ist. Die kleinen eben bezeichneten Mängel finden sich auch nur im ersten Satze, Allegro aus G moll, das an sich so viel Eigenthümliches in Erfindung und Durchführung hat, dass wir unsere Bemerkung nur um des Verfassers und seiner künftigen Leistungen willen nicht haben unterdrücken wollen. Am wenigsten befriedigend ist der Schluss des ersten Satzes. Das darauf folgende Larghetto aus F dur ist eben so schön erfunden, als gut durchgeführt, so dass es einen recht angenehmen Genuss, und zugleich für einen angehenden Sonatenspieler eine sehr gute Uebung, besonders im Tacthalten, gewährt. Das Schönste, wirklich Originelle und durchaus Characteristische, was überhaupt der ganzen Sonate nicht abgesprochen werden kann, ist das Schluss-Rondo, ein Allegro molto. Selbst der geübte und erfahrene Musikfreund wird diesen Satz mit dem lebhaftesten Vergnügen hören oder vortragen. Das Werk ist also nicht blos den Anfängern, sondern Allen zu empfehlen, die an Musik und nicht bloss an brillanten Passagen ihre Freude haben.

Sechs Lieder mit Klavierbegleitung — — von J. A. Anthes. Op. 6. Mainz, bey Schott. (Pr. 1 Guld.)

Die Frühlingslieder des Hrn. A. haben Beyfall gefunden: diese werden ihn auch finden. Sie sind zunächst für junge Mädchen bestimmt und eignen sich ihnen in jeder Hinsicht. Die Gedichte sind aus einer Schrift genommen, die wir nicht kennen; aus: *Luise Thalheim*, Bildungsgeschichte für gute Töchter. Sie berühren Gegenstände, die jungen Mädchen lieb sind, lieb seyn dürfen, und behandeln sie auf eine leichte, gefällige, wenn auch nicht eben originelle Weise. (Der „Abschied vom Sommer," poetisch wohl das beste dieser Lieder, ist aber nicht vom Verf. jenes Buchs, sondern von Mahlmann; was hätte angegeben werden sollen.) Die Musik ist durchgehends sehr leicht zu fassen, sehr leicht zu singen, sehr leicht zu spielen. Gesang und Begleitung stehen in gutem Verhältniss zu einander. Jener ist einfach, fliessend, jedem der Texte angemessen, nimmt auch nur die Töne in Anspruch, die den meisten noch wenig geübten Sängerinnen die natürlichsten, und allen bequem sind. Die Erfindungen sind freylich nicht unerhört, aber meistens artig; Declamation und Accentuation nicht scharf und characteristisch, aber richtig und natürlich. (Die einzige Stelle, Seite 8, Zeile 4, Takt 5, ist vielleicht ein Stichfehler. Man streiche die acht Achtel je zwey und zwey zusammen.) Das erste und das fünfte Lied gefallen dem Rec. am besten. Sollte Hr. A. mehr Lieder für junge Mädchen schreiben, so würde es rathsam seyn, mehr Munteres auszusuchen. Junge Mädchen wollen nicht nur, sie sollen auch mehr munter als ernst seyn. Dauert's doch ohnehin nicht lange; und munter, ja lustig, ist noch nicht leichtsinnig; leichtsinnig noch nicht ausgelassen oder unsittlich.

Six Cotillons pour la Guitarre avec accomp. de Pianoforte ad libitum, comp. — — par Fr. Drexel. Oeuv. 28. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (6 Gr.)

Munter und artig, wie sich's für Cotillons gehört; dem Instrumente angemessen; nicht schwer auszuführen; das Pianoforte, wenn man will, ganz entbehrlich. Der Satz sollte harmonisch reiner, z. B. gleich in No. 1. sollten die gar zu offen daliegenden Octaven vermieden seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. **No. 32.** 1826.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

In Briefen eines Reisenden.

(Fortsetzung.)

In einem dritten Bande befinden sich vierstimmige Messen, fünf von Josquin de Près, eine ohne Titel, und fünf mit folgenden Ueberschriften: *„L'omme armé;"* — *„Fortuna despetata;"* — *„La sol fà rè mi"* und *„Lamy Baudechon;* ferner eine Missa von Ockeghen (auch Ockenheim genannt), mit dem ungewöhnlichen Motto: „Gaudeamus;" zuletzt endlich zwey einzelne Credo's, gleichfalls von Josquin. Ich notirte mir von diesen damals hochberühmten Tonsetzern zwey Kyrie, die ich hier mittheile. Ich brauche wohl kaum zu bemerken, dass bey jeder Hymne immer nur das Anfangswort vorgezeichnet ist; denn bey unsern Vorältern mussten bekanntermaassen die Sänger den Text des Missale auswendig wissen, um denselben den ihnen vorgelegten Noten gehörig anzupassen, so wie es höchst wahrscheinlich auch ihrem Gefühle und Gutdünken anheim gestellt blieb, hinsichtlich des musikalisch-declamatorischen Ausdruckes Schatten und Licht zu vertheilen. Ich habe daher die Worte selbst unterlegen müssen.

Kyrie aus der Messe: *Gaudeamus*, von Ockeghen (oder Ockenheim) 1440.

Canto. Kyrie eleison, Kyrie, Kyrie, Kyrie e-le-i-son! Christe, Christe, Christe e-le-i-son, e-le-i-

Alto. Kyrie e-le-i-son, Kyri-e e-le-i-son, Kyrie e-le-i-son e-le-i-son, e-le-i-son! Christe, Christe, Christe e-le-i-son, e-le-i-son, e-

Tenore. Kyrie e-le-i-son! Christe, Christe, Christe, e-le-

Basso. Kyrie e-le-i-son, Kyrie, Christe e-le-i-son

son. Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son, Ky-ri-e! e-le-i-son, e-le-i-son. Ky-ri-e!

- - le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son, e - le - i - son!

i - son, Ky-ri - e e-le-i-son, e-le-i-son, e-le - - i - son!

Chri - ste Ky-ri-e e-le-i-son, e - le - i - son!

Kyrie aus der Messe: *La, Sol, Fa, Re, Mi,* von Josquin de Près (beyläufig 1488.)

La Sol Fa Re Mi La Sol Fa Re Mi.

Canto. Ky-ri-e, Ky - ri - e e - le - - i - son, Ky - ri-e e-le-i -

Alto, ò Contratenore. Ky-ri-e, Ky - ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e -

Tenore. Ky-ri - e, Ky -

Basso.

son, e - le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, e-le - i-son. Ky - ri - e, Ky-ri-e

le-i-son! e-le - i-son, Ky - ri - e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le - i-son, e -

- ri-e, Ky - ri - e e - le-i - son, Ky - ri-e e-le-i-son, Ky - ri - e e-le-

La sol fa re mi la

Ky - ri - e e - le - i-son, e -

e - le - i - son!

- - - le-i - son!

i-son, e - - le-i-son!

sol fa re mi

- - le - i - son!

Diese sämmtlichen Kirchenwerke sind nur auf Papier, aber äusserst rein, deutlich, schön, und mit dem beharrlichsten Fleisse geschrieben, was auch von dem zunächst von mir ausgehobenen reichverzierten Musik-Codex gesagt werden muss, welcher, nach dem angebrachten Fugger'schen Wappen zu urtheilen, vormals wohl ein Eigenthum dieser reichen Augsburger Handelsherren gewesen seyn mag. Darin sind wiederum sieben Messen von Josquin aufbewahrt, also bezeichnet: No. 1. *Missa de venerabillissimo Sa-*

cramento (*Pangue lingua*); No. 2. *Missa de Domenica*; No. 3. *Missa* (*Hercules*) *Ducis Ferrarie*; No. 4. *Missa* (*Malheur me bat*); No. 5. *Missa* (*Faisant regrets*); No. 6. *Missa* (*In Diatesseron, Tenor sequentibus signis*; *Bassus con Tenore*); No. 7. *Missa* (*Ave maris stella*). Vielleicht ist dir die Anekdote von der Entstehung der Missa: *Là, sol, fà, re, mi* noch nicht bekannt. Der von den Dichtern seiner Zeit so vielfältig besungene Josquin (Josquinus, Jodocus, Jossien, Giosquino) nach seinem mehrjährigen Aufenthalte in der toskanischen Stadt Prato auch Pratensis, de Prèz, del Prato zugenannt, der, wie sein Grabmal in Brüssel besagt, als Kaiser Maximilians I Kapellmeister verstarb, war früher am französischen Hofe unter Ludwig XII und Franz I als Musikdirector angestellt. Da er auf eine Präbende, welche ihm der Letztere zugesichert hatte, lange warten musste, so wählte er sich einen vielvermögenden Magnaten zum Fürsprecher, der ihn aber gleichfalls mit schalen Versprechungen hinhielt und lange Zeit immerfort mit den Beschwichtigungsworten: *Laissez-moi faire* abzuspeisen suchte. Um sich nun auf eine lustige Weise an dem Hofschranzen zu rächen, componirte er nach den Solmisations-Sylben die selbst von D. Burney als ein bewundernswerthes Meisterwerk gepriesene Messe: *La, sol, fa, re, mi*, und bald darauf, um auch den König an seine Zusage zu erinnern, zwey Motetten über die Worte: *Memor esto verbi tui* und *Portio mea non est in terra viventium*; so wie er, nachdem er die Pfründe endlich erhalten, seine Dankgefühle in dem Psalme: *Bonitatem fecisti cum servo tuo*, aussprach. Derselbe Monarch, welcher nicht eine Note kannte, auch gar keine Stimme besass, hatte demungeachtet grosse Lust, sich selbst als Sänger zu zeigen. Sein Kapellmeister zog sich auf folgende witzig feine Art aus dem gefährlichen Handel. Er schrieb über die Harmonieen der weichen Tonarten G moll und D moll einen Canon a due, und setzte dazu für den König eine freye Stimme, worin nur die Maxima-Note D vorkam, auf welcher sämmtliche Textworte ausgesprochen wurden, und die ganz natürlich zu allen Accorden harmonirte. Die Ausführung gelang über alle Erwartung; der fürstliche Kunstjünger hielt sich für einen gemachten Sänger, und der pfiffige Componist ward reichlich beschenkt. Ueberhaupt gilt Josquin für den Schöpfer der Harmonie in seinem Jahrhundert, wozu wohl seine Anstellung als Sänger in der päpstlichen Kapelle der mächtigste Impuls gewesen seyn mag. Er componirte zwar sehr viel, aber immer mit grosser Bedächtigkeit, Vorsicht und Sorgfalt, verwarf manches, änderte, feilte, und machte nie unter Jahresfrist ein fertig gewordenes Werk bekannt. (Jetzt ist diess anders!) Wiewohl damals der fugirte Styl allgemein üblich war, so zeigte er doch hierin im Vergleich mit seinen gleichzeitigen Kunstgenossen, z. B. Brumel, Pierchon u. a. so offenbares Uebergewicht, solch eine einfache Grösse und Majestät in seinen Ideen, und eine solche Würde in ihrer Ausführung, dass die ihm ertheilten Lobsprüche dadurch vollkommen gerechtfertigt erscheinen. Mit einem Worte: er war der ausgezeichnetste Schüler des berühmten Ockenheim, dessen Andenken er auch einen fünfstimmigen Trauergesang: *La Deploration de Jehan Ockenheim*, weihte. Dieser kunstreiche Contrapunctist, gewissermaassen der Sebastian Bach des 15ten Jahrhunderts (von dem ich das vorstehende *Kyrie* aus der *Gaudeamus-Messe* erobert habe) mag wohl gar der Erfinder des Canons gewesen seyn; wenigstens hat er diese Gattung häufig angewendet. In seinen Arbeiten liebte er das Räthselhafte und Geheimnissvolle, wie z. B. die *Missa in ogni tono*, ohne Schlüsselvorzeichnung. Nach Gerber soll er 36stimmige Compositionen, auf 9 Chöre vertheilt, hinterlassen haben; wo diese sich befinden, ist unbekannt. Gerber macht in seinem neuen Lexikon folgende Werke von Josquin de Prez nahmhaft: 1. Mehre Motetten in einer bey Petruccio, 1519, zu Fossombrone, gedruckten Sammlung: *Motetti della Corona*; darunter: ein *Misericordias* a quattro und ein vortrefflich gearbeitetes fünfstimmiges *Miserere*. 2. *Vingt quatre Chansons à cinque et à six parties. Antwerpen 1545, bey Tylman Susato.* Angehängt: *Trois Epitaphes, composés par divers auteurs;* nämlich auf lateinische Verse, das erste, à sette voci, von einem Niederländer Jérome Vinders; das zweyte, à quattro, von Benedict; das dritte und vorzüglichste von Josquin's Schüler Nicole Gombert. 3. *Zwey Sammlungen von Messen*, für die päpstliche Kapelle unter Sixtus IV, zwischen 1471 und 1481 geschrieben, wovon sich ein wohl erhaltenes Exemplar, zugleich als erste Probe der Buchdruckerkunst, im brittischen Museum zu London befindet. Darin sind, nebst vielen andern, auch enthalten: die

Messen *L'Homme Armé;* — *De beata Virgine,* voller Nachahmungen, Fugen und Canon's, von wunderbarer Erfindung; — *Sine nomine;* will sagen: nicht auf den Canto fermo alter Kirchenchoräle, sondern auf eigene, originelle Subjecte gebaut; — *Didadi,* wobey die verschiedenen Tactarten der Stimmen immer durch Würfel, nämlich durch die Anzahl ihrer Augen, bemerkt sind; ferner: Motetten: *Canon, un ton plus haut; Canon, un ton plus bas; Pleni sunt coeli,* a tre; ein *Osanna* a quatro: drey verschiedene *Duo in unum;* ein *Benedictus* a quatro. 4. In Glareans Musikwerke: *Dodecachordon:* zwanzig merkwürdige Stücke an Messen und Motetten; darunter die oft genannte und vermuthlich vielbeliebte *L'Homme armé,* die Motette: *O Jesu fili Davidis etc.* 5. In Salblingers: *Concentus* 4. 5. 6 *et* 8 *Voc.* — mehre einzelne Stücke zu 6 und 7. Desgleichen verschiedene Compositionen, sämmtlich geschrieben, in dem Musikbuche König Heinrichs VIII, zu Cambridge aufbewahrt, so wie in einer Sammlung mehrstimmiger Gesänge (mit französischem Texte) aus dem funfzehnten Jahrhundert, im brittischen Museum befindlich. 8. In Jacob Paix: *Selectae artificiosae et elegantes Fugae; Lauingae* 1587. Endlich sind in neueren Werken aufgenommen worden: von Burney: die bereits angeführte Hymne *La Deploration de Jehan Ockenheim* und aus der Messe: *L'homme armé,* das dreystimmige *Pleni;* diese beyden Sätze auch von Forkel, nebst einer *Fuga duorum, quorum posterior priorem post tempus sequitur, sed tono demissior:* in einer 1553 zu Nürnberg gedruckten Sammlung von Psalmen, der achtzehnte: *Coeli enarrant gloriam Dei,* a quatro; auch besitzt die königliche Hofbibliothek in München, theils in Abschrift, theils im Druck, mehre Motetten dieses tüchtigen Meisters, der mir unter den Heroen seines Zeitalters vorzugsweise lieb geworden ist, und bey dem ich daher auch länger verweilt habe.

Achtundzwanzig vierstimmige Messen, auf 325 Folio-Blättern, in den Niederlanden geschrieben, wie aus dem Beysatze: floruit egregius Livinus etc. zu ersehen, durchgehends Werke vaterländischer Componisten, von Josquin de Prez, Verbonet, Jacob Obrecht, Hieronymus Winters, Amandus Faber, Johann Prior, Henricus Sverdonek, Lupus, Matthaeus L., Barberian, Isaac, Nicole Carlier, Jehan Notens und Stichels, füllen abermals einen für den Kunstforscher wahrhaft interessanten sogenannten Codex. Ist es nicht auffallend, dass Belgien vor mehr denn drey Jahrhunderten so viele eminente Tondichter erzeugte, und gegenwärtig so arm daran ist?

Von Antonio Scandelli, der 1560 als Musikdirector in die Hofkapelle des Churfürsten Moriz nach Dresden kam, wo er nach zwanzigjähriger Dienstleistung starb, besitzt das Archiv, als seltene Reliquie, eine herrliche sechsstimmige Missa, welche indess wahrscheinlich schon vor jener Zeit componirt worden ist, da die Reformation in Sachsen damals schon begonnen hatte. Sie hat zum Motto drey Worte aus einem Gedichte von Petrarca: „O passi sparsi," die vermuthlich damals in eine allbekannte Melodie gebracht waren, deren Motive der Componist zu Grunde legte und kunstgerecht ausarbeitete. Zum Andenken habe ich mir daraus das nachstehende *Kyrie* copirt, das ich, der bequemeren Uebersicht wegen, in Tacte eintheile.

Kyrie aus der Messe: *O passi spassi!* Von Antonio Scandelli.

Canto 1mo. — Ky - rie e - le - i - son, Ky - ri - e e - le-i - son, e -

Canto 2do. — Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -

Alto. — Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le -

Tenore 1mo. — Ky - rie e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son.

Tenore 2do. — Ky - ri - e e - le - i - son, Kyri - e e - leison, Ky - ri - e e - le - i - son,

Basso. — Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - son, e -

- - le - i - son, Kyri - e e - le - i - son. Christe e - le - i - son, Christe e - le - i - son, e -
son. Christe, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste. Ky - ri - e e - le - i - son,
- i - son. Chri - ste e - le - - i - son, Ky - - ri - e e -
Christe e - le - i - son, Christe e - le - i - son, e - le - i - son, Christe e - le - i - son, Ky - ri - e
e - le - i - son, Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -
- - lei - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - lei - son. Ky - ri - e, Kyri -

- - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - - - - i - son!
e - le - i - son, Ky - - ri - e e - le - i - son, Kyri - e e - le - i - son!
le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son!
e - - - le - i - son, Kyri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son!
- - - - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son!
e e - lei - son, Ky - - - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son!

Ferner befindet sich in dem kaiserlichen Kunstschatz eine zweyte, unschätzbare Handschrift der reichhaltigen Fugger'schen Bibliothek, deren vollständiger Titel also lautet:

Officium nuptiale, illustri et generoso Domino Octaviano II Fuggero Baroni in Kirchberg et Weissenhorn, a Fratre Johanne Tornario, S. S. Udalrici et Affre Monacho, Gratulationis ergo scriptum et dedicatum, 1579.

Octavian Fugger, Freyherr zu Kirchberg und Weissenhorn, von Rudolph dem zweyten zum Rath und kaiserlichen Statthalter der alten freyen Reichsstadt Augsburg erhoben, feyerte seine Vermählung mit Marie Jacobe, seines Ohms, Johannes Fuggers, jüngster Tochter, auf eine verschwenderische, mehr als fürstliche Weise, und drey damals viel berühmte Tondichter, Jacobus de Kerl, Orlando di Lasso und Melchior Schrammius verherrlichten mit ihren Talenten den musikalischen Theil des glänzenden Hochzeitfestes durch jene Compositionen, die der geschickte Johannes Tornarius, Layenbruder zu St. Ulrich und Affra in Augsburg, in jenem zierlich geschriebenen und reichgeschmückten Folianten der Nachwelt aufbewahrt hat. Kerl lieferte den fünfstimmigen Introitus: *Deus conjungat vos;* Lasso die Messe selbst nebst der Motette: *Nuptiae factae sunt;* und Schramm den Hymnus zum *Ite, missa est* auf die Worte des Psalmisten: *Deus patrum nostrorum.* Diese Werke sind voll der herrlichsten contrapunctischen Combinationen, und zeichnen sich durch die wunderbarsten Harmonieen-

Folgen und Rückungen aus; wobey die Eigenthümlichkeit erwähnt werden muss, dass man selten einen Satz in der Tonart, worin er begann, geschlossen findet, indem der volle Schluss-Accord gewöhnlich mittelst einer Plagal- oder Trug-Cadenz bald auf der zweyten, bald auf der dritten, vierten, fünften, oder sechsten Tonstufe verhallt.

Jetzt habe ich noch von der letzten Merkwürdigkeit Rechenschaft abzulegen, mit welcher ich aus dieser musikalischen Schatzkammer schied. Es ist eine Handschrift der Klagelieder des Propheten Jeremias, componirt von Christian Holland, Kaiser Ferdinands des Ersten Magister Musices, mit nachstehender Dedication des bekannten Dichters Echamer:

Threni, sive: Lamentationes Jeremiae Prophetae, quas Michael Echamer, Variscus Augusti Pii, Electoris Saxoniae, Musici Chori Collega, Rudolpho secundo, Romanorum Imperat: praemissa XII dist. Elegia dedicavit, in qua ad perpetuam Austriorum Principum in artem musicam propensionem contestandam faciunt.

Vive igitur salve Rudolphe Patrone canentum.
Munera et haec clemens musica Caesar habe.
Haec Fernandus avus, pater haec et sumptibus ultro
Et coluere animo, Caesar uterque pio.

Zu meiner Schande muss ich dir offenherzig gestehen, dass mir der Name Christian Holland jetzt erst bekannt wurde; nun aber werde ich ihn gewiss nie wieder vergessen, denn der Mann, der ihn trägt, flösst Achtung ein. In dem einfachsten Gewande ist ein bewundernswürdiger harmonischer Reichthum verhüllt, und der reine, wahre Ausdruck der Empfindungen, fern von jeder kleinlichen Wortmalerey, ist musterhaft.

Doch nun genug für heute. Nächstens mehr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Die weitverbreitete Kunstkultur, die Zugänglichkeit aller Bildungsmittel überhaupt macht die Flachen oberflächlicher, die Tiefen tiefer.

* * *

Das Erwartete trifft in uns eine ganz andere Welt an, als das Ueberraschende, und so geben wir auch jedem von Beyden einen andern Hintergrund.

* * *

Das Klassische in der Kunst wirkt, wie das Religiöse, in die Mitte des Lebens führend, ausgleichend, vermittelnd, versöhnend. Es führt uns an den Kern des National-Lebens, an das Ewig-Menschliche; es dringt in die ideale Tiefe des Daseyns, zur Uebereinstimmung mit Gott, der Welt, der Menschheit, es spricht die Ruhe und Sicherheit des Darstellers in seinem tiefsten Innern aus.

Es hat aber eine jede Zeit Stoffe des Klassischen; man kann selbst das Speciellste, einer schroffen Lebens-Einseitigkeit Entnommene, z. B. eine Scene aus dem wimmelnden Paris, wo die graziöseste Glätte und die eckigste Verzerrung nebeneinander stehen, oder aus einer dampfenden, knarrenden Fabrikstadt, wo der Mensch zur Maschine erniedrigt wird, mit einer gewissen Klassicität bilden, wenn man sie isolirt, klar entfaltet, auf das Fundament des Nationallebens, des menschlichen Gefühls und Denkens zurückführt, den Gesammtgeist in ihr sich spiegeln lässt, dabey aber die Hauptmassen und Gestalten so einfach-gross hält, dass sie der sächlichen und persönlichen Umgebung, welche man mit dem äussern oder innern Sinn schaut, imponiren. Klassische Musik wird uns diejenige seyn, die mit den rein-menschlichen, rein-volksthümlichen Gefühlen einer Nation zusammenstimmt, sie durch ein ebenrechtes Maass in derjenigen Mässigung erregt, in welcher der Empfindende künstlerisch gestellt und zugleich in die Mitte seines Lebens geführt wird.

Man hat uns neuerlich einige anerkannte Klassiker als solche verdächtig machen und andere vorschieben wollen, denen wir diese Auszeichnung nicht zugestehen konnten. Eine gewisse Partey scheint den milden Zweck der Kunst zu verkennen, und, wenn auch wohlmeynend, vielleicht von zeitlichen Nationalsorgen gedrungen, seitwärts desselben eine streng-ascetische Absicht aufstellen zu wollen.

Heisst diess aber nicht, einen äussern, vermeidlichen Zwang mit einem innern, uns unvermeidlich missbildenden wechseln zu lassen?

Wir wollen also an das Klassische ohne weiteres da glauben, wo wir jenes ausgleichende, versöhnende, von allen Einseitigkeiten und falschen Tendenzen erlösende Moment finden, wo Wesen und Form, Inhalt und Styl Eins sind.

Jedwede Zeit hat ihre Götzen; der Vernünf-

tige versteht aber sich selbst und die Götzendiener, diese kaum sich, geschweige jenen.

Wir wollen uns aber sagen, dass Klassicität eine Idee sey, der nichts Wirkliches ganz entspreche, dass kein Dichter, Künstler etc. ganz klassisch, und es immer und in allen seinen Werken gewesen sey. Kein Name vermag das Werk klassisch zu stempeln. Unser Sinn nehme in frischer Gegenwart dieses frey auf, und würdige unbefangen seinen Eindruck; die Kritik behaupte ihr Recht, vom höhern Standpunkt aus zu sagen, was der Darsteller gewollt, geleistet, gesollt.

Recension.

Duo pour Piano et Violon, comp. — — par G. Onslow. Oeuv. 29. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Je mehr man sich in die Instrumental-Compositionen dieses trefflichen Meisters hinein-hören, empfinden und denken lernt, desto lieber werden sie einem. Aber sich hinein-hören, empfinden und denken: das muss man lernen. Zwar ist diess bey allen wahrhaft originellen und tiefen Künstlern der Fall, und zum Theil auch aus den nämlichen Ursachen: aber bey ihm wohl noch mehr, als bey den andern Jetztlebenden, weil zu jenen Ursachen, die wir nicht erst anzuführen brauchen, bey ihm noch einige besondere hinzukommen. Wir rechnen dahin: seinen Hang zu schwermüthig-schwärmerischen Ideen und Gefühlen, welchem er sich selten gänzlich entzieht, und der selbst durch die meisten seiner heitern oder feurigen Stücke mehr oder weniger hindurch blickt; und mehr noch, die ihm eigenthümliche Schreibart, nach welcher er so besonders kunstreich und sorgfältig die vielen interessanten kleinen Details seiner Musikstücke behandelt, damit bis in's Feinste gehet, (besonders in seinen neuern Quartetten und ähnlichen Stücken), an solchen schönen Einzelnheiten überreich, mitunter auch etwas grüblerisch wird, und sonach von den Spielern dieselbe Feinheit verlangt, um sie gehörig vorzutragen, von den Zuhörern, auch den wahrhaft gebildeten, die grösste Aufmerksamkeit auf jedes Einzelne, oder mehrmalige Wiederholung, um sie ganz zu fassen und vollständig zu geniessen. Jenes aber ist, selbst bey sonst ausgezeichneten Spielern, so wenig, als diess, selbst bey sonst ausgezeichneten Zuhörern, sogleich zur Hand, und kann es nicht seyn; darum müssen, wie gesagt, die Einen und die Andern sich erst in Hrn. O.'s Compositionen hinein-hören, empfinden und denken lernen: dann aber hat man auch Etwas an ihm, und etwas Rechtes.

Das hier angezeigte Duo ist nun gleichfalls in jener seiner Weise geschrieben; aber es gehört unter seine heitersten, leichtfasslichsten und gefälligsten Stücke, ohne dass es darum irgend ungründlich geworden oder sonst leicht hingeworfen wäre. Auch ist es, zwar keineswegs leicht, doch nicht so schwierig auszuführen, als manches andere desselben Meisters. Nicht unbeträchtliche Fertigkeit und Sicherheit, ein nettes und seelenvolles Spiel verlangt es aber von Beyden, die es vortragen wollen; letztes von dem Violinisten ganz vorzüglich. Dieser hat, der Natur seines Instruments angemessen, fast alles Gesangmässige übernommen; und wenn diess ihm sein Spiel einigermaassen erschwert, so thut es diess auch für den Klavierspieler, weil dessen Stimme dadurch etwas zerstückt und oft ohne leicht übersehbare, eigentliche Folge ihm vorliegt, darum aber doch manche ungewöhnliche und nicht eben bequem in den Händen liegenden Figur darbietet. Die Verbindung beyder Instrumente ist sehr eng, und darum desto anziehender: doch müssen sich beyde Spieler auch desto mehr nach einander, vorzüglich der Pianist nach dem Violinisten, richten. Gelingt es ihnen beyden, wie es soll: dann haben sie aber auch an diesem Duo ein Stück, das ihnen, und oftmals, einen wahrhaft schönen Genuss gewährt.

Es besteht übrigens aus einem Allegro grazioso, einer genannten (lang ausgeführten) Menuett, Allegro, beyde aus E dur; einem Andantino aus E moll, und einem Finale, Allegro, aus der ersten Tonart. Ueberall ist es mehr auf ausdrucksvolle Melodie und deren solide Ausführung, als auf Bravoursätze, abgesehen; und bloss Dahinrauschendes, bloss Ohren und Hände Füllendes, hat unser Meister, wie er auch sonst thut, gänzlich verschmähet. Nur das Finale wechselt effectvoll mit heftigen und sanften Sätzen und

nähert sich damit dem sogenannten Bravourspiel, doch dem edleren, nicht tumultuarischen. — Das Werk ist gut gestochen.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte — — comp. von J. F. v. Mosel. 3te Samml. Wien, bey Steiner. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. v. M. ist als Componist, besonders auch einfacher Lieder, mit Recht geschätzt, und diese neue Lieder-Sammlung wird seinen Credit nicht mindern. Die hier gewählten Texte werden in verschiednen Schauspielen gesungen: sind aber mit diesen nicht so eng verflochten, dass sie nicht sehr gut auch für sich bestünden. Einige sind nur in die Schauspiele aufgenommen; wie z. B. gleich das erste, das aber nicht von Houwald, sondern von Klopstock gedichtet und nur von jenem, mit einigen kleinen Abänderungen, benutzt ist. Dass sie zunächst zu dem angegebnen Gebrauch geschrieben und mithin auch zunächst mit der Guitarre begleitet sind, das mag Hrn. v. M. veranlasst haben, hier meistens von seiner sonstigen Art, Lieder zu componiren, abzuweichen, und mehr die Schreibart der Arietten oder Cavatinen anzunehmen. Die Texte lassen es zu, und besonders den Liebhaberinnen werden diese Lieder darum nur desto willkommener seyn. No. 4, 5 und 6 scheinen uns am gelungensten; namentlich wird die letzte Nummer, Schillers: Der Eichwald brauset — aus *Wallenstein*, zu hundert Malen componirt, neben den besten Compositionen des herrlichen Liedes Stand halten. Einsichtsvolle Auffassung des Textes, angemessener Ausdruck, sorgfältige Declamation und Accentuation, einfache Melodieen in bequemer Lage für die Sopranstimme, gemässigtes, doch nicht mageres Accompagnement und reiner Satz: diese lobenswürdigen Eigenschaften theilen die hier gebotenen Lieder des Hrn. v. M. mit den frühern. Etwas mehr Eigenthümlichkeit und Frischheit in der Erfindung der Melodieen wird man hin und wieder zu wünschen Ursache finden, z. B. gleich bey No. 1, so gut übrigens diess Lied ist, und bey No. 5, einem Ländler. — Stich und Papier sind gut.

Exercices amusants pour la Clarinette, comp. — — par H. Bärmann. Oeuv. 30. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. B. in München ist durch seine Reisen als ein ausgezeichneter Virtuos überall bekannt; und als einen solchen zeigt er sich auch in dieser Composition. Das Instrument ist darin mit vieler Mannichfaltigkeit und grösster Freyheit behandelt. Es wird ihm Vieles, doch stets seiner Natur Angemessenes zugemuthet, und dem, der diese Stücke gut ausführen will, gleichfalls Vieles. Indessen fehlt es jetzt nirgends an Klarinettisten, die dergleichen sehr wohl brauchen können, sey es nun zur Unterhaltung oder zum Studium oder zu Beydem. Denn diese Stücke können allerdings zu Beydem dienen, indem sie zugleich interessant und keineswegs ohne Eigenthümlichkeit erfunden sind. Es sind ihrer zwölf, sämmtlich ziemlich lang ausgeführt, und die Schreibart durchgehends concertmässig. Was sich für die rechte Vortragsart durch Zeichen anmerken lässt, das ist vom Verf. mit Sorgfalt angemerkt worden. Wir können diese *Exercices* geübten Spielern bestens empfehlen.

Trois Marches pour le Pianoforte, comp. — — par C. Kloss. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Nicht in gewöhnlichen Marsches-Phrasen; unterhaltend und manchfaltig; nicht schwer auszuführen; gut lithographirt. Die Schreibart etwas unstät und zerstückelt; auch würde, S. 5, Syst. 2, Takt 2, das zweymalige Es der linken Hand besser C heissen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № XII. 1826.

Auktion von Musikalien in Bremen.

Montag den 4. September und die folgenden Tage wird in Bremen eine bedeutende Sammlung grösstentheils noch ungebrauchter Musikalien für Rechnung einer Debitmasse durch den unterzeichneten Auktionator öffentlich den Meistbietenden verkauft werden. Das gedruckte Verzeichniss dieser Musikalien-Sammlung ist zu erhalten:

in Altenburg in der Schnuphaseschen Buchhandlung.
- Berlin bey Laue, Schlesinger, Trautwein.
- Braunschweig bey Spehr.
- Celle bey Schulze.
- Dresden in der Arnoldischen Buchhandlung.
- Frankfurt a. M. bey C. Friederich.
- Göttingen bey Vandenhoek und Ruprecht.
- Halle bey Anton, Hendel, Kümmel, Ruff.
- Hamburg bey Böhme, Christiani, Cranz, Herold Perthes und Besser.
- Hannover bey Bachmann, Hahn, Helwing, Cruse, Gsellius.
- Lüneburg bey Herold und Wahlstab.
- Lübeck bey Aschenfeldt, Jenssen.
- Offenbach bey André.
- Osnabrück bey J. H. und C. J. Küller.

Zur Besorgung sicherer und kostenfrey eingehender Aufträge erbietet sich der Buchhändler Ludwig Wilhelm Heyse.

Johann Georg Heyse.
verpflichteter Auctionator.

Musik-Anzeigen.

Der Clavier-Auszug der *weissen Dame*, Musik von Boieldieu, ist mit dem französischen Originaltexte und mit der deutschen Uebersetzung von Frau Elmenreich, so wie diese Oper nächstens auf den deutschen Theatern gegeben wird, bey K. Simrock in Bonn verlegt, und in allen Musikhandlungen um 24 Francs (11 Fl. im 24 Fl. Fss.) zu haben. Eben so wird diese Oper in den ersten Tagen der Herbstmesse als Quartett, auch für Clavier mit einer Violine oder Flöte, erscheinen.

Ferner ist bey Simrock in Bonn erschienen:

Beethoven, L. v., Fidelio. Drame lyrique en 3 Actes. Vollständige Partitur........ 20 Thlr.

Das tägliche Erscheinen neuer musikalischer Kunstproducte zeigt deutlich, wie sehr der Geschmack an dieser herrlichen Kunst sich immer mehr ausbildet. Um so mehr könnte es ein gewagtes Unternehmen scheinen, die Zahl derselben noch zu vermehren, wenn nicht die Tendenz desselben eine von gewöhnlichen Erscheinen dieser Art ganz verschiedene wäre, und ich, von verschiedenen Seiten hierzu aufgefordert, durch die Herausgabe eines musikalischen Werkes, das bloss für Anfänger im Clavierspielen bestimmt ist, einem allerdings fühlbaren Mangel abzuhelfen gedächte. Denn so gross auch die Zahl von Musikalien für geübtere Spieler ist, so wenige giebt es deren, die für das Vergnügen und die Belehrung der Anfänger zugleich berechnet sind. Eine Clavierschule soll es jedoch durchaus nicht werden, sondern ein Werk wo der Anfänger nach und nach durch ausgewählte Stücke aus den vorzüglichsten classischen Werken der Tonkunst in das Reich der Töne geführt wird. Das Werk wird den Titel haben:

Musikalischer Gradus ad Parnassum oder Neues Elementarbuch für angehende Clavierspieler aus den besten Werken der vorzüglichsten Componisten zusammengesetzt.

Der Titel dieses Werkes wird um so weniger befremden, wenn man bedenkt, dass nur der die vielen Hindernisse, die die Erlernung dieses Instrumentes allerdings darbietet, mit Glück überwinden kann, der Schritt vor Schritt weiter geht. Zugleich zeigt er aber an, welche mannigfache Quelle von Genuss nach Beseitigung derselben zu erwarten steht, indem der betretene Weg zum Parnass führt, auf dem alle Künste in schwesterlicher Eintracht um die kastalische Quelle gelagert sind, aus deren nie versiegendem Strahle alles Grosse und Schöne, was die Gemüther der Sterblichen erhoben und entzückt hat, geflossen ist. Diese freundliche Aussicht möge dem Anfänger ein Sporn seyn, durch rastloses Streben einst die Meister, deren Werke er hier nur fragmentarisch kennen lernt, sich ganz geniessbar zu machen, in denen ihn jetzt unbesiegbare Schwierigkeiten, wie es leider so oft geschieht, ganz zurückschrecken würden.

Heinrich Aloys Präger.
Musikdirektor am Stadttheater zu Leipzig.

Das vorstehend angezeigte:

„Neue Elementarwerk für angehende Clavierspieler etc.“

erscheint in meinem Verlage vierteljährig in Heften, jeder zu 4 Bogen in grossem Quartformate auf Subscription, das Exemplar zu 8 Gr. —

Sammler von Subscribenten erhalten auf 6 Exempl. das 7te für ihre Bemühung. —

Der Subscriptionstermin ist bis Michaelis d. J. offen. Später kostet das Exemplar 12 Gr. —

Die bestellten Exemplaria werden sogleich nach Ablauf des Subscriptions-Termines versendet. —

Briefe und Gelder werden portofrey erbeten.

Meissen, im May 1826.

Christian Ehregott Klinkicht,
Buchdrucker.

Unterzeichneter hat die Hauptspedition dieses Werkes unternommen. Leipzig, im May 1826.

J. G. Mittler.

In allen Buchhandlungen Deutschlands ist zu haben:

Theoretisch-praktisches Lehrsystem des Pianofortespieles, oder deutliche und gründliche Anleitung, neben der praktischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bewährten Apparats in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge zu erlernen, von Karl Gottfried Wehner. 2 Theile. Meissen, bey C. E. Klinkicht. Leipzig, bey J. G. Mittler. 1826. (Preis 3 Thlr. 12 Gr.)

Das angezeigte Werk stellt in seinem praktischen Theile auf einem, von J. B. Logier zuerst betretenen, und vom Verfasser eben so glücklich verfolgten Wege eine neue, durch die glänzendesten Resultate bereits bewährte Unterrichts-Methode auf, nach welcher nicht bloss Anfänger in einer unglaublich kurzen Zeit das Pianofortespiel gründlich und leicht erlernen, sondern auch andere vorgerückte Spieler sich selbst weiter ausbilden und vervollkommnen, so wie Lehrer mehrere Schüler zugleich auf das Erfolgreichste unterrichten können. Mit glücklicher Vermeidung aller in früher erschienenen Pianoforteschulen herrschenden Mängel, namentlich der Breite und Weitschweifigkeit in den Regeln, und der Ueberladung der Schüler mit unfasslichen, zerstreuenden Deductionen etc. spricht sich der Verfasser deutlich, bestimmt und fasslich über seinen Gegenstand aus, und giebt zugleich mehrere mechanische Vorkehrungen an, durch welche eine gute Haltung der Arme, Hände und Finger, ein gediegener Anschlag, ein schnelles Erlernen der Noten und eine sichere Orientirung auf der Klaviatur herbeygeführt, und somit der sonst so undankbare Musikunterricht ungemein gefördert wird.

Zweytens erhält man in diesem Doppelwerke, (theoretisches und praktisches System) wie mit gutem Rechte angedeutet und bekannt gemacht werden muss, zugleich eine (im engsten und weitesten Sinne des Wortes) spielend zu erlernende Theorie der Musik in, mit und bey der vorerwähnten Methode (jene durch diese und diese durch jene alternirend sich ersetzend und stützend) überhaupt und namentlich die Grundsätze und Gesetze der Harmonie (Generalbass — reiner Satz) in noch fast nie so leicht begreiflich dargestellter Ordnung, Kürze und dennoch erschöpfender Tiefe. — Letzteres darf man ja nicht als eine gewöhnliche Lobpreisung übersehen. —

Wer die bisher aufgestellten Systeme über Harmonie und ihre Gesetze studirte, und, nachdem er dabey so oft auf unergründliche Tiefen gerathen, weiss, wie selbst die grössten Harmoniker einander nicht selten widersprachen; — der wird, wenn er nach vorliegendem Systeme sich und andere unterrichtet, bald gewahr werden, dass hier nicht zu viel gesagt worden, und dass die, von der Natur gegebenen und mit anspruchlosem Scharfsinn vom Verfasser angewandten Winke, ja — (diese mit durch Erfolge beglaubigte Vor- und Nachahmung ergriffenen) — Aussprüche wohl die einzigen Grundpfeiler des musikalischen Wissens und Wirkens — innig befriedigend — bleiben müssen.

Die einfache Hinweisung übrigens auf die, bereits nach oben gemeldeter Methode Unterrichteten, ist genug, diese Anzeige völlig unpartheyisch, und den schmucklosen — (mehr zierrathenlosen) Vortrag im Werke selbst, jener vollkommen entsprechend und rein belehrend zu finden.

Neben den, sehr deutlich erläuternden, musikalischen Beyspielen zu den Paragraphen, erfreut man sich darin einer Gesammt-Uebersicht des Ganzen, z. B. aller beym Pianofortespiele vorkommenden Bemerkungen, Regeln, Kunstwörter und Zeichen, so wie aller beym Generalbass nothwendig zur Erlernung desselben in kurzer Zeit gemachten Combinationen und Kunstgriffe (etc. etc.) durch vollständige Tabellen, zweckmässige Zeichnungen und gehörige Inhaltsverzeichnisse.

So macht dieses concentrirende Werk eine Menge theuerer Klavier, Setz- und Generalbass-Schulen leicht entbehrlich, — die zwar oft philosophirend grösser, aber in Bezug auf Methode, Einfachheit des Lehr-Vortrags und Zeitersparniss — diesem vorliegenden ohnstreitig weit nachstehen.

Berichtigung.

Auf dem Titelblatt meines unlängst bey Simrock in Bonn erschienenen *Concertinos für das Fagott* (Op. 27) steht, wahrscheinlich aus Versehen des Stechers, unter meinem Namen: Maître de la Chapelle de S. A. S. le Duc de Saxe-Cobourg; dass aber solches unrichtig ist, beweist hier bey meine Unterschrift.

Auch erwähne ich bey dieser Gelegenheit, dass die, bey meinen bis jetzt erschienenen Compositionen, so unconsequente Schreibart meines Vornamens, als Gaspard, Gaspar, Caspar und Kaspar, theils dem Zufalle, theils den eigenen Ansichten meiner Herren Verleger zuzuschreiben ist.

Coburg, den 23. July 1826.

Caspar Kummer,
Herzogl. Sächs. Coburg. Kammermusikus.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. № 33. 1826.
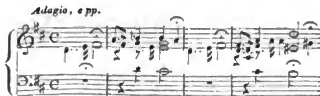
Recension *).

Oberon, oder der Schwur des Elfenkönigs, romantische Oper von J. R. Planche; Musik von Carl Maria von Weber.

Es wird den Freunden des so frühzeitig dahingeschiedenen M. v. Weber einigen Trost gewähren, zu vernehmen, dass das letzte seiner Werke den Glanz seines wohlerworbenen Ruhms nicht verdunkeln werde, dass es vielmehr seinen Kranz mit einem neuen Lorbeer geschmückt habe, und in Kurzem, wenn seine Schönheiten durch die Zeit und nähere Bekanntschaft mehr erkannt seyn werden, seinen Ruhm noch erhöhen, und beweisen werde, dass seine Phantasie noch frisch und kräftig war, als sich seine sterbliche Hülle schon mit schnellen Schritten ihrer Auflösung näherte.

Die Musik des *Oberon* besteht (die Ouverture mitgerechnet) aus 24 Stücken, welche wir der Reihe nach anzeigen wollen. Was zu dem schon ausgesprochenen allgemeinem Urtheil beyzufügen ist, soll am Schluss dieses Aufsatzes bemerkt werden.
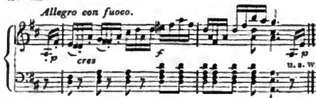
Die Ouverture ist höchst charakteristisch für das Drama; es ist etwas äusserst Wildes und Romantisches in ihrer Anlage; aber die Hauptmotive sind nie darin aus dem Gesichte verloren, und wohl verarbeitet. Sie beginnt mit einem sehr langsamen, sanften und lieblichen Satze, dessen erste Takte hier folgen:
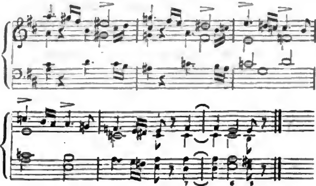


*) Aus der Londoner Monatsschrift *Harmonikon*. Der hier beygesetzte deutsche Text der Gesangstücke ist aus dem Berliner Klavierauszug entnommen.



Der geschwinde Satz hebt mit folgendem Motiv an:
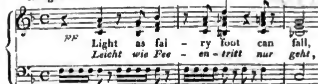


Ein Theil dessen, was als das zweyte Subject betrachtet werden kann, enthält nachstehenden neuen und anmuthigen Gang, in welchem der Septimenaccord in einer seltenen Gestalt erscheint, jedoch mit eben so glücklicher, als neuer Wirkung.
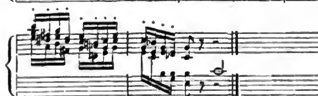


Bey genauerer Untersuchung dieser Ouverture finden wir mehr zu bewundern, als wir anfangs vermutheten; sie ist grossartig, ausnehmend genial, und ihre Schönheiten offenbaren sich nach einem dritten oder vierten Anhören noch mehr.
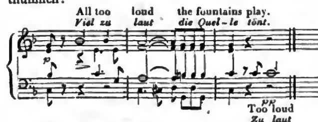
Die Introduction „Light as fairy foot can fall“ (Leicht, wie Feeentritt nur geht,) ist ein Feen-

chor, worin Kunsteinsicht und Schönheit auf so glückliche Art verbunden sind, dass denen, die bloss nach seiner Wirkung urtheilen, Alles höchst einfach vorkommt. Die wenigen ersten Takte zum Gesange, und der sylphenartige Gang von Sechzehntheilnoten für die Saiteninstrumente, der darauf folgt, werden dem Leser einigermaassen eine Idee vom Ganzen geben:
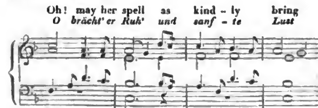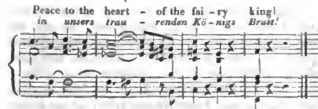




Einige wenige, unmittelbar auf das Vorhergehende folgende Noten sind Webern ganz eigenthümlich:



Die Harmonie des Obigen verdient die Aufmerksamkeit des studirenden Künstlers, ihre Wirkung ist ganz originell und voll Schönheit. Gleich bezaubernd ist ein Gang für zwey Soprane und einen Tenor. S. 14.





Arie: „Fatal vow!" (Schreckensschwur!) Eine meisterhafte Composition in C moll, 6/8 Takt. Sie ist voll schwieriger Harmonie, um Oberons Gemüthsunruhe auszudrücken, und bietet einige Verbindungen und Uebergänge dar, die der Musiker mit Vortheil studiren kann. Leider ist sie bisher so mittelmässig gesungen worden, dass sie nur wenig Aufmerksamkeit erregt hat.
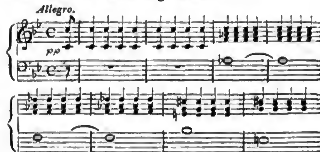
Vision: „O, why art thou sleeping?" (Warum musst du schlafen?) einige wenige artige Takte ad libitum, in E moll, welche Reiza singt, während Hüon schläft. Ganz unerwartet und mit erschütternder Wirkung fällt nun der glänzende
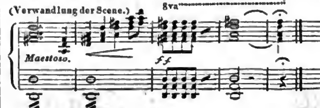
Chor ein: „Honour, and joy!" (Ehre und Heil!) In diesem ist ein Solo für Oberon, während dessen die Scene sich plötzlich aus der Laube des Feenkönigs in die Stadt Bagdad verwandelt. Der Componist hat hier eine Wirkung hervorgebracht, ähnlich jener, durch welche Händel in dem Oratorium *Samson*, und Haydn in seiner *Schöpfung*, die Entstehung des Lichts schildern. Die Worte sind:

But lo! I wave my lily wand,
And Bagdad is before thee.

Doch sieh! Mein Lilienscepter naht,
Und Bagdad liegt vor dir!

Die Stelle ist des Auszugs werth:
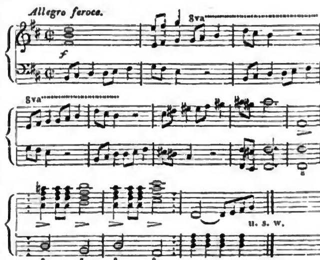




Grosse Scene: „Yes! even love," und „O! 'tis a glorious sight." Diess ist eine Mischung von Recitativ und Arie, ein schönes Bravourstück, welches ein Schlachtfeld mit allen seinen Schrecken und Jubel schildert. Es ist eine Composition von vielen Sätzen; einige sind kunstreich, andre mun-

ter und in starkem Contrast. Unter den letzten ist ein reizendes Allegretto (S. 41.) „Joy to the high-born dames of France," und ein Allegro, welches besonders erheiternd und melodiös zu den Worten ertönt: „Fill to the brim" und, „Twine the wreath" (S. 43). Diese glänzende, aber höchst schwierige Scene erfordert einen Sänger, der die mannichfachen Fähigkeiten desjenigen besitzt, für welchen es der Componist bestimmt hatte; in weniger geschickten Händen würde sie sehr verlieren.

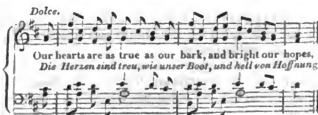
Arie, nach einem kurzen Recitativ: „Yes — my lord!" (Ja, o Herr!) in demselben grossartigen Style, wie die vorhergehende, nicht weniger schwer auszuführen, und auf das Talent berechnet, für welches M. v. Weber sie schrieb. Die vier Takte von einleitendem Instrumentalsatz für die Violoncelle zeichnen sich durch Neuheit aus, und die Arie selbst beginnt sehr prachtvoll. Bey der Wiederholung der ersten Worte ist der Ausbruch der Musik neu und ausserordentlich erhaben. In Wahrheit würde diess Ganze, zu italienischen Worten gesetzt und auf einer italienischer Bühne aufgeführt, für ein Meisterwerk erklärt worden seyn; eine Bemerkung, die gleichmässig von dem grössern Theile der gegenwärtigen Oper gelten kann. Diese Arie ist der Anfang des Finale zum ersten Akt, und geht in ein Duett über, in dessen Anfange zu viele Arpeggio-Passagen sind, die sich nur für die Violine eignen; ein Fehler, dessen sich M. v. Weber selten schuldig macht. Der zu dem auf das Duett folgenden Chor einleitende Instrumentalsatz ist eine der vielen Proben von Originalität, die man in diesem Werke trifft, und zeigt die lebhafte Erfindungsgabe des Tonsetzers. Seine Wirkung ist hinreissend.

Chor: „Glory to the Caliph" (Ehre sey dem mächt'gen Caliphen) — Der zweyte Akt beginnt mit dieser eigenthümlichen Composition, deren Ganzes, reich und seltsam, uns geneigt macht, zu glauben, sie stelle die am Hofe des berühmten Harun Al Raschid übliche Musik vor; aber die uns hinterlassene dürftige Kunde über den Zustand der harmonischen Kunst bey den Saracenen berechtigt nicht zu der Annahme, dass sie in Arabien mehr Fortschritte, als in Europa zu derselben Zeit gemacht hatte; doch ist nicht zu zweifeln, dass viele spanische Nationalmelodieen Maurischen Ursprungs sind. Vielleicht verfuhr M. v. Weber bey dieser Composition nach einer gewissen Vorstellung, die er sich von der etwanigen Beschaffenheit der Musik jenes feinsinnigen und gelehrten Volkes, dem die Menschheit so Viel zu danken hat, machen mochte; und wenn unsre Vermuthung richtig ist, so giebt diess einen neuen Beweis, in welchem Geiste dieser grosse Tonkünstler seine Werke anlegte. Allein wir dürfen uns nicht Vermuthungen überlassen, und legen dem Leser lieber eine wirkliche Stelle von wenigen Takten aus diesem Stück (S. 66) vor.
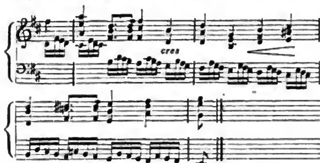


Arie, „A lonely Arab maid," (Arabiens einsam Kind) beginnt in Emoll, und schliesst in Dur; der erste Theil davon ist äusserst zart und gefällig; der zweyte lebhafter, steht aber dem ersten an musikalischer Wirkung nach.
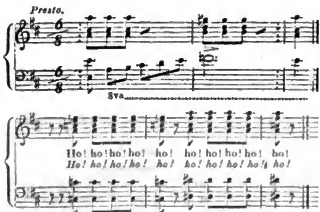
Quartett: „O'er the dark blue waters." (Ueber die blauen Wogen) Ein schönes concertirendes Stück für zwey Soprane, Tenor und Bass, frey und fliessend in der Melodie, klar und natürlich in der Begleitung. Auf der Bühne ist es von bezaubernder Wirkung, aber auch ausser der Bühne wird es immer gefallen. Die hier folgende treffliche Vereinigung zwischen Melodie und Harmonie (S. 80) kann eine Idee vom Ganzen geben. Die Accorde der None, der Septime und der Quarte sind hier sehr schön angebracht.



Folgende lebhafte treffliche Passage zu denselben Worten, mit einer schönen laufenden Begleitung, kommt nach dem Obigen:



Arie und Chor: „Spirits of air." (Geister der Luft) Diess ist die Bezauberungsscene; das Ganze ein sehr tief studirtes, meisterhaftes, effectvolles Werk. Der Chor der Geister ist solchen übernatürlichen Wesen höchst angemessen, welche gewöhnlich mit einem starken Zuge des Feindseligen in ihren Charakter gezeichnet werden. In folgenden Passagen wird man sogleich Webern wieder erkennen:



Die Zweyte hiervon drückt das Lachen der Geister über die Leichtigkeit des ihnen von Puck aufgelegten Geschäfts aus, und zwar ein recht teuflisches Lachen. Die Musik während des von diesen Geistern erregten Ungewitters ist höchst dramatisch.

Preghiera: „Ruler of this awful hour." (Vater! hör' mich flehn zu Dir!) Eindringlich, feyerlich und wohlerfunden.

Grosse Scene: „Ocean!" (Ozean!) Nun kommt der Bravourgesang für die erste Sängerin, nach einem schön begleiteten Recitativ, zu den Worten:

Ocean! thou mighty monster etc.
Ozean! du Ungeheuer! etc.

Es giebt einiges Ausserordentliche in dieser Composition und viele grosse Effecte: der Ausruf der Freude beym Anblick eines Fahrzeuges ist einer der kühnsten und glücklichsten Versuche, Affect auszudrücken, dessen sich die Musik nur je rühmen kann. Aber wer soll diess singen? Die talentvolle Sängerinn, für welche es componirt war, hat fast ihre Gesundheit aufgeopfert, um den hohen Charakter zu behaupten, in dem diese Scene geschrieben ist, und wir kennen keine auf dem Covent-Garden-Theater, der man ein Stück von solcher Bedeutung anvertrauen könnte.

Mermaid's Song (Lied der Meermädchen) „O 'tis pleasant to float on the sea." (O! wie wogt es sich schön auf der Flut!) Eine sehr angenehme, wogende, fliessende Melodie; im Umfange so begränzt und so leicht, dass sie auch Dilettanten zusagen wird. Der Schluss am Ende ist etwas gemein, und könnte durch eine oder ein paar Noten leicht verbessert werden.

Duett: „Hither, ye Elfin throng!" (Hieher, ihr Elfen all'!) für Sopran und Tenor, nach Art eines Tanzes, einfach und lieblich. Der folgende Chor: „Who would stay in her coral cave?" (Wer blieb im korallenen Schacht?) das Finale des zweyten Aktes, ist sehr genial: der dritte Takt S. 123 ist ganz neu, und der Gang bey den Worten: „Let us sail." (Segelt fort!) Wahrhaft glänzend. Diess Stück ist jedoch, so wie es im Abdruck erscheint, wenigstens um die Hälfte zu lang; bey der Aufführung wird es, wenn wir nicht sehr irren, um diese Hälfte verkürzt.

Arie: „O Araby! dear Araby!" (Arabien! mein Heimatland!) Hiermit fängt der dritte Akt an. Diess Stück ist voll Geist und Originalität, und bey weitem die gefälligste Arie in der ganzen Oper. Wenn ein so köstlicher Gesang nicht allgemein beliebt wird, und wenn er sich nicht in jedem Hause findet, wo es ein musikalisches Instrument oder eine melodische Stimme giebt, so wollen wir gern zugestehen, dass England keine musikalische Nation sey. Dieser Gesang besteht aus zwey Sätzen; der erste ist klagend, der zweyte fröhlich. Vom letztern kann man sich aus den folgenden Anfangstakten eine Vorstellung machen:

Allegro.

Al, Al, Al, Al, Al, Al,
Al, Al, Al, Al, Al, Al,

though the night star be nigh.
Horch! es wie-hert sein Ross.

Die Modulation in den Mollton bey den Worten: „From the drear Anderum,“ (Hinter uns Anderum) ist unerwartet und ausnehmend schön. Wirklich zeigt der ganze Gesang Webers schöpferisches Genie und feinen Geschmack.

Duett „On the banks of sweet Garonne.“ (An dem Strande der Garonne) Der Anfang ist lauter Leben, da er für Scherasmin, den komischen Charakter, geschrieben ist. Aber wenn Fatima, ihre Gefangenschaft beweinend, anhebt, geht die Melodie in Emoll über, und wird ungemein zärtlich, im Style der besten irländischen Melodieen. Hier nur einige Takte aus diesem Theile:

Andante.

On the banks of Bun-de-mir first I
An dem Strom des Bund-E-mir sah zu-

saw the sun-beams qui-ver.
erst das Licht ich glän-zen.

Der lebhafte Satz in dem folgenden Duett, worin Gefühle wiederkehrender Hoffnung und glänzender Aussichten ausgedrückt sind, ist nicht weniger angenehm, doch etwas gedehnt.

Terzett: „And must I then dissemble?“ (So muss ich mich verstellen?) Ein ausdrucksvolles Gesangstück für Sopran, Alt und Tenor, nach der Weise eines Terzetts im *Freyschütz* geschrieben, und passend für gesellige Zirkel. Die Verwandlung der Quarte in die Septime durch ein Herabsteigen des Basses, und die unmittelbare Verbindung der Septime und der Quarte sind trefflich. Die sogleich nachher folgende Modulation aus B in Esmoll, von da in Ges, und endlich wieder zurück in den ursprünglichen Ton ist bewundernswürdig. Die ganze Passage verdient hier aufgenommen zu werden.

Allegro moderato.

p *ff* *pp* *ff*

u. s. w.

Cavatina: „Mourn, thou poor Heart.“ (Traure, mein Herz) Eine schöne pathetische Arie in Fmoll, nicht schwer auszuführen. Die unharmonische Modulation bey den Worten

A cloud may come o'er ye, a wave sweep the deck
Ein Wölkchen kann euch nahn, die Woge euch drohn

ist ebenso meisterhaft, als tiefwirkend.

Rondo: „I revel in hope and joy again.“ (Ich jubl' in Glück und Hoffnung neu!) Diese glänzende Composition, mit einem vorzüglichen Motiv, erfordert grosse Biegsamkeit, besondere Fähigkeiten der Stimme und eine deutliche Aussprache. In diesem, wie in einem frühern Beyspiele, sind der Worte zu viele für die Noten, und spalten die Töne auf eine dem musikalischen Effect höchst nachtheilige Art. Aber die Manier, wie der Componist die Zeile

Sparkling and leaping in wild delight
Hüpfend und schäumend in Lust und Drang

behandelt hat, ist genial.

Chor und Scene: „For thee hath beauty deck'd her bow'r.“ (Für dich hat Schönheit sich geschmückt) Eine Scene, in der sich Tanz und Gesang verbinden. Sie hat im Ganzen etwas Wollüstiges, in den Sirenenversuchen, die Standhaftigkeit Ritter Hüons zu besiegen. Man muss gestehen, dass das Orchester sich hier mehr von der Melodie anmaasst, als

billig ist; was die Singstimmen zu blossen Begleitungen herabsetzt. Die in dieser Scene durch die kraftvollen Ausrufungen des unbeugsam tugendhaften Paladins veranlassten Unterbrechungen bilden einen wohlersonnenen Contrast zu den ihn umfliessenden üppigen Tönen und den lockenden Reizen, durch die seine Treue versucht wird. In einer dieser Unterbrechungen ist eine schöne Stelle, vornehmlich von halben Tönen, die denen nicht neu vorkommen wird, welche mit Haydn's Canzonette *The Wanderer* und mit Purcell's „*From thy sleeping mansions rise*" bekannt sind; dennoch darf dem Componisten desshalb kein Plagiat Schuld gegeben werden, da er vielleicht die erste nicht kannte, und selbst vom Daseyn der andern höchst wahrscheinlich gar nicht wusste.

Finale. Wir nähern uns nun dem Schlusse dieses umfangreichen Werkes. Die Scene wird mit einem Sklavenchor eröffnet, in welchem (S. 183) sich eine jener eigenen Passagen findet, die ganz von M. v. W.'s fruchtbarer Phantasie geschaffen sind. Oberon nimmt Abschied von dem Paar, das ihn, durch seine beyspiellose Standhaftigkeit von den unerträglichen Folgen seines unbesonnenen Eides befreit hat, und bricht seinen Zauber in einigen Takten von so reizender Harmonie, dass wir nicht umhin können, seinen endlichen Abgang zu bedauern. Ein Marsch, der sich durch seinen merkwürdigen Zug auszeichnet, folgt, und ein Chor vom ganzen Hofe Karls des Grossen beschliesst die Oper.

Die Musik des *Oberon* sowohl, als des *Freyschütz*, zeigt, dass der Componist mit dem, was Graf Lacépède die Metaphysik der Kunst nennt, wohl bekannt war: er schuf nicht bloss Melodieen, und erfand neue Arten der Begleitung, sondern er studirte die Leidenschaften, ihre Schattirungen und Wirkungen, und drückte sie mit einer Deutlichkeit und Kraft aus, wie diess selten durch musikalische Töne erreicht wird. Er war in Wahrheit ein wohlunterrichteter Mann, von ausgebreiteter Belesenheit und tiefer Ueberlegung — ein Mann, der, wenn er erhalten worden wäre, nach aller Wahrscheinlichkeit die Grenzen seiner Kunst erweitert haben würde. Denn selbst in seiner Krankheit zeigte er keine Spuren geistiger Erschöpfung, und noch sehr kurze Zeit vor seinem Tode drängten sich ihm neue musikalische Ideen in eben so lebhaftem Strome auf, als zu der Zeit, da seine Körperkräfte weniger geschwächt waren.

Der *Oberon* wird in Deutschland beliebter werden, als in England, und hier ein oder zwey Jahre später allgemeinere Anerkennung nach ihrem Werthe finden, als im gegenwärtigen Augenblick. Weber überflog die Periode, in welcher er lebte; er wird künftig besser verstanden werden. Die Kraft seines Genies wird richtiger geschätzt werden, wenn man bedenkt, dass er dieses Werk schrieb, während er an einer tödtlichen Krankheit litt; dass er einen Theil desselben in diesem Lande ausarbeitete, und das Uebrige nach einer langen und für ihn ermüdenden Reise änderte und vollendete, als unser Klima seine Krankheit sehr verschlimmert hatte, und während er mit der niederschlagenden — und wie sich zeigte, wohlgegründeten — Furcht kämpfte, dass er seine Tage in einem fremden Lande, ohne die Gegenwart eines Verwandten oder nur eines nahen Freundes enden könnte, der ihm die Angst der Todesstunde linderte.

Nachrichten.

Aus Frankfurt am Main, im July 1826. So freundlich und sorgsam auch in unsern Mauern die liebe Tonkunst gepflegt wird, so kann Ref. doch diessmal nur wenig Neues mittheilen, was die Leser der musikalischen Zeitung interessiren dürfte. Die schöne Jahrszeit ist den Musen nicht hold, und die Genüsse, welche sie bieten, verlieren an Reizen, je mehr die Mutter der Kunst, die Natur, die ihrigen entfaltet. Allein es ist noch Einiges nachzuholen aus den trüben Frühlingstagen dieses Jahrs, wo der Gebildete gern sich in das Idealreich der Kunst flüchtete, und diesem möge dann auch das wenige Neue der letzten Zeit sich anschliessen. Die Gebrüder Bohrer — wer kennt sie nicht, und wo waren sie nicht schon? — gaben im Februar und März dieses Jahres zwey Concerte, bey denen sie sich eines zahlreichen Besuchs und eines ausgezeichneten Beyfalls zu erfreuen hatten. Den letztern gönnt ihnen gewiss jeder Kunstfreund, der das ernste Streben nach einem künstlerischen Ziele, einen hohen Eifer im Studium der Mechanik, die glücklich errungene Oberherrschaft über diese, so dass sich nun auch Gefühl und Geschmack in der Ausübung geltend machen können, zu schätzen weiss. Verzeihen kann er ihnen aber nicht leicht die Seichtigkeit und Gehaltlosigkeit der Concertstücke von ihrer eigenen Composition, welche sie unserm Pu-

blikum zu bieten sich nicht scheueten, und die, obgleich mit aller bekannten Fertigkeit und prätentiösen Zierlichkeit vorgetragen, durch den Schmuck der Ausführung ihre Blöser nicht zu decken vermochten. Es war eine Zeit, in der das Virtuosenwesen bey weitem überschätzt wurde. Wir sagen mit Bedacht: das Virtuosenwesen; auf wahre Künstler wie Spohr, Hummel und andre solche, die bey den Ausstellungen ihres praktischen Talentes immer die Würde der Kunst im Auge behalten, kann dieser Ausspruch keine Beziehung haben. Wir meynen hier die Wanderschwalben einer unächten Kunst, die mit einem halben Dutzend Concertstücken im Kopf und in den Fingern dem Ungeschmacke des Tages huldigten, oben auf dem Seil tanzten, während unten die Jünger der Kunst im schnöden Frohnzwang dazu orgeln mussten, den Generalbass zu einem Generalspass machten und zuletzt im halsbrechenden Salto mortale vor den hohen Gönnern in den Staub fielen, um hier am rechten Platze Lohn und Beyfall einzuerndten. Wir meynen diese künstlichen, nicht künstlerischen Leute, die aus Läufern und Trillern, aus Quinten und Octaven, aus allem Hocuspocus der Alltagsvirtuosität den Stein der Weisen, das alchymische Geld zu extrahiren bemüht sind. Wir meynen die, welche oft nicht über die Begränztheit des Eingelernten hinauskönnen, und da, wo es darauf ankömmt, dass jeder zu der vollkommenen Ausführung eines wirklichen Kunstwerkes mit Verstand und eingeweihetem Kunstsinne das Seinige thue, verlorene Leute sind. Sie sind es, deren Ueberschätzung noch vor einem Jahrzehend an der Tagesordnung war. Seitdem ist es anders geworden. Musikanstalten, von tüchtigen Meistern geleitet und auf die Verherrlichung der wahren Kunst gerichtet, haben allenthalben den Geschmack aufgeklärt. Die Erfahrung hat gelehrt, dass die meisten Kinder, denen es nicht an aller Anlage fehlt, unter verständiger Belehrung das Gebiet des Mechanischen bis zum zehnten und eilften Jahre so weit zu durchschreiten vermögen, dass sie dann solche Virtuosen sind, wie jene Männer des Gedächtnisses, der Fingerfertigkeit und der Tagesmode, aber auch, wie diese ebenfalls, ohne wahre Kunsterkenntniss, die nur in einer verständigen Anschauung ächter Kunstwerke, nicht in dem Triebe, sich, sondern in dem Eifer, sie zu verherrlichen, erlangt werden kann. Man stelle uns hier nicht das Beyspiel des grossen Mozart entgegen. Der Genius, der an seiner Wiege stand, stieg nur einmal vom Himmel herab. Ob und wenn er wieder erscheinen wird, ist ein Räthsel der Zukunft. — Legte uns nun Jemand die Frage vor, was uns eigentlich zu dieser Abschweifung von dem historischen Pfade eines Berichts veranlasst habe? so bitten wir ihn, auf unser Wort zu glauben, dass die Anregung hiezu durchaus eine allgemeine gewesen sey. — Am Charfreytage gab Hr. Kapellmeister Guhr, der durch eine Erneuerung seines Contracts auf mehre Jahre der hiesigen Oper gesichert ist, sein herkömmliches Benefiz-Concert. Es war, wie gewöhnlich, ein seltsames Gemisch-Gemasch — man erlaube uns diesen Ausdruck von Peter Abraham a Santa Clara zu entlehnen — von geistlicher und profaner Musik. Hr. Guhr zeigte sich als Klavierspieler und Geiger in Compositionen von Hummel und Spohr. Wer den Staccato-Lauf die chromatische Scala hinab noch nicht von ihm gehört hatte, zollte diesem Geiger-Kunststückchen seinen Beyfall; der grösste Theil des Publikums kannte das aber schon zur Genüge und konnte nicht mehr dadurch gerührt werden. Im Uebrigen liess Jedermann der Fertigkeit des Hrn. Guhr auf beyden Instrumenten volle Gerechtigkeit widerfahren. Viele Theilnahme erweckte das hundertste Concert des Düring'schen Musikvereins, welches öffentlich gegeben wurde und von dem erfolgereichen Streben des würdigen Vorstehers ein treffliches Zeugniss ablegte. Seit vielen Jahren hat Hr. Düring aus reinem Kunsteifer Kinder und junge Leute beyderley Geschlechts musikalisch gebildet und theils zu tüchtigen Sängern und Sängerinnen, theils zu verständigen und geschickten Klavierspielern, seltener zu andern Instrumentalisten erzogen. Ohne seine dankenswerthe Vorarbeit würde Schelble's Cäcilienverein nicht so schnell zu der hohen Stufe künstlerischer Vollendung gereift seyn, wie das wirklich geschehn ist, denn mehre der ausgezeichnetsten Mitglieder dieses Vereins haben ihre frühere Bildung von Hrn. Düring empfangen und gingen dann, schon zur Uebernahme bedeutender Solopartieen fähig, zum Cäcilienvereine über. In dem hundertsten Concerte der Düring'schen Anstalt wurde namentlich Beethovens Oratorium, *Christus am Oelberge*, unter persönlicher Leitung des Vorstehers mit der grössten Präcision und genauen Beachtung aller Einzelheiten gegeben. Hr. Düring bewährte bey dieser Gelegenheit ein vorzügliches Directionstalent, das nicht allein strebt, die äussere Tonform wiederzugeben, sondern den Geist des Tonsetzers auffassend durchdringt und in sinniger Aus-

führung verlebendigt. Jedermann verliess zufrieden und mit vermehrter Hochachtung gegen den Veranstalter den Concertsaal. — Im April hörten wir die bekannte Harfenspielerin, Mad. Longhi-Möser. Ref. hatte Gelegenheit, diese Virtuosin schon vor etwa vierzehn Jahren kennen zu lernen. Ihr Spiel hat sich seitdem nicht verändert. Dasselbe Uebermaass von Kraft, dieselbe ungemeine Fertigkeit, aber auch jene Kälte, jene eitle Prunksucht, die sie weit unter unsere deutsche Spohr stellten, welche damals noch mit einer Hand voll lautern Gefühls die Saiten der Harfe rührte. Durch die Gesangvorträge der Dem. Hauss und des Hrn. Möser wurde das Concert der Mad. Longhi bedeutend verschönert.

Während der Messe wurde eine neue Oper gegeben: *Der Maurer und der Schlosser*, nach dem Französischen des Scribe; mit Musik von Auber. In den drey Akten dieser Oper befinden sich zwey gute Musikstücke, ein Duett im ersten, und eines im dritten. Das Sujet hat einige spannende Situationen, die aber weder von dem Dichter noch von dem Tonsetzer gehörig benutzt worden sind. Es scheint, als existirten für unsere Bühne die deutschen Operncompositionen, welche andern Orts gegeben werden, nicht, und als müsse es an dem Eigensinne der Componisten einer *Prinzessin von Provence* (Poissl), eines *Bergkönigs* (Lindpaintner), eines *Berggeistes* (Spohr), einer *Mathilde* (Hauptmann) und andern liegen, dass wir uns mit flachen Uebersetzungsfabricaten behelfen müssen, deren ephemeres Kunstleben die Mühe des Einstudirens nicht lohnt. Wir mögen uns keinen andern näher liegenden Grund denken; denn es wäre zu trostlos, wenn wir uns auf mehre Jahre hinaus keine Rückkehr zum Bessern versprechen dürften. Neu für unsere Bühne ist Hr. Hausser von Cassel engagirt worden: in der That ein Gewinn, der den Verlust des Hrn. Grösser völlig ersetzt.

Sehr empfehlungswerth scheint uns das Unternehmen des rühmlich bekannten Componisten, Hrn. X. Schnyder v. Wartensee, der eine Sammlung geistlicher Lieder von Novalis für eine Singstimme mit obligater Klavierbegleitung, von ihm selbst in Musik gesetzt, zum Besten der Griechen herausgiebt. Ein Verein der angesehensten Männer vom geistlichen und vom Kaufmannsstande wirkt für dieses Unternehmen, dessen guter Fortgang um so weniger zu bezweifeln steht, da jene Lieder bey öffentlichen Vorträgen im Museum und bey andern Gelegenheiten bereits allgemeinen Beyfall gefunden haben.

In der A. Fischer'schen Musikhandlung hierselbst erscheint seit dem 1. July d. J. ein *allgemeiner musikalischer Anzeiger*, dessen Tendenz ist, eine vollständige kritische Uebersicht aller erscheinenden musikalischen Schriften und Compositionen zu liefern. Daneben wird ein Beyblatt, *Minerva*, Antikritiken, Abhandlungen u. s. w. enthalten. Was wir bis jetzt von diesem neuen musikalischen Blatte gesehn haben, entspricht dem vorgesetzten Zwecke vollkommen.

Kurze Anzeige.

Troisième Rondeau brillant pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par Charl. Czerny. Oeuv. 102. à Vienne, chez Steiner et Comp. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Unter den Compositionen dieses jetzt so beliebten Meisters, die der Rec. kennt, ist diese eine der anziehendsten und heitersten. Ein einfaches, singbares, sehr angenehmes Thema; eine grosse Fülle manchfaltiger, meist bravourmässiger und nicht gewöhnlicher Figuren in den Zwischensätzen; bey oftmals lang und breit auslaufenden freyen Ergüssen der Empfindung oder der Laune, gute Gruppirung der Theile im Verhältniss zum Ganzen und geschickte Wiederkehr zum Thema; bey Verzichtleistung auf contrapunktische Ausführung, doch nicht ohne alle Spuren, man sey auch deren nicht geradezu unfähig; eine im Ganzen muntere Stimmung, und für die Spieler reichliche, aber nicht zu schwierige Beschäftigung: wer wollte so etwas nicht gern hören, oder, vermag er's, zugleich gern ausführen, wenn es auch nicht gerade unter die Kunstwerke, im höhern Sinne des Wortes, zu zählen ist? — Stich und Papier sind sehr gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten August. № 34. 1826.

Friedrich Ernst Fesca,
grossherzogl. Badenscher Concertmeister beym Hof- und Theater-Orchester in Carlsruhe.

Den frühen Tod dieses ausgezeichneten Tonkünstlers haben diese Blätter angekündigt. Wir versuchen nun hier, ein möglichst ähnliches Bild von ihm aus eigener Bekanntschaft und aus andern zuverlässigen Quellen aufzustellen. Es ist diess für uns eine um so angenehmere Pflicht, da wir — wie Jeder, der ihn gekannt, voraussehen wird — nur Züge mitzutheilen haben, die den Entschlafenen vortheilhaft erscheinen lassen, dem Beschauer wohlthun, und den Antheil, den dieser an ihm aus seinen Werken genommen, verstärken und erhöhen.

Fesca war am 15. Febr. 1789 zu Magdeburg geboren. Sein Vater, Joh. Peter August F., Ober-Secretair beym Magistrate daselbst, war ein fertiger Klavier- und Violoncell-Spieler; seine Mutter, Mariane, geb. Podleska, ehemals Kammersängerin der Herzogin von Kurland, eine ausgezeichnete Schülerin Hillers: so war dem Kinde Talent und Liebe für Musik schon angeboren, und die häufigen Musikübungen des Hauses gehörten zu den ersten Anregungen, zu den ersten Freuden seines geistigen Wesens. Die Beweise für jenes, die Folgen von diesem, zeigten sich bald: schon im vierten Jahre spielte das Kind mit ausdauernder Lust kleine Stücke auf dem Klavier und sang die Lieder nach, die es von der Mutter hörte und schnell auffasste. Obgleich F. hernach in den, Knaben angemessenen, andern Elementar-Kenntnissen und Fertigkeiten keinesweges zurückblieb (seine Aeltern verwendeten auch in dieser Hinsicht auf seine Ausbildung alle Sorgfalt), so blieb doch sein vorherrschendes Talent und seine Vorliebe für Musik unverkennbar. Zur Bildung seines Willens und seines Charakters besass er besonders eine treffliche Führerin an seiner ihm überaus theuern Mutter, deren religiöser und kindlichfrommer Sinn auf ihn überging und ihn durch sein ganzes Leben begleitete.

In seinem neunten Jahre bekam er Unterricht im Violinspiel bey dem damaligen Vorgeiger des Magdeburger Theaters, Lohse, einem geschickten Musiker und gründlichen Lehrer. Er machte beträchtliche Fortschritte im Spiel dieses Instruments. Aber auch sein Geist und Sinn für Musik überhaupt fing schon an, über das Gewöhnliche sich hervor zu drängen. Die damals so beliebten Pleyel'schen und ähnlichen Compositionen befriedigten ihn bald nicht mehr, und er gab sich mit grosser Sorgfalt und Liebe dem Studium Haydn'scher und Mozart'scher Werke, besonders der Quartetten beyder Meister, hin. In seinem eilften Jahre, als seine Tante, Thekla Battka, geb. Podleska, Magdeburg besuchte und Concert gab, spielte er, nach Aufforderung mehrerer Musikfreunde, zum erstenmale öffentlich ein Violinconcert. Der erlangte Beyfall spornte ihn zu weitern Leistungen dieser Art; die Abonnement-Concerte in der Freymaurer-Loge gaben hierzu Gelegenheit und Aufmunterung. — Mit nicht weniger Eifer widmete er sich nun dem Studium des theoretischen Theils der Musik. Den ersten Unterricht empfing er von Zachariä, dem damaligen Musikdirector an der Altstädter Schule. Später benutzte er fleissig das Anerbieten des geist- und talentvollen Pitterlin, Musikdirectors am Theater, ihn tiefer in das Wesen der Tonkunst und in den rechten Gebrauch ihrer Mittel einzuweihen. Diesem sehr achtungswürdigen Manne verdankte er zunächst, nicht nur, was ein geregelter, sehr gründlicher Unterricht zu bewirken pflegt, sondern auch die Richtung seines Geschmacks auf das Gediegnere und in seiner Art

Vollendetere. Zu den Vorzügen dieses trefflichen Lehrers gehörte nämlich auch der, seinen Zögling, wie jung er noch war, hierfür recht eigentlich zu begeistern, besonders, indem er mit ihm viele bedeutende Werke grosser Meister durchging. Leider starb aber Pitterlin schon im Jahre 1804, innigst betrauert von seinem dankbaren Schüler, dem sein Andenken stets theuer geblieben ist.

Da dieser Verlust in Magdeburg nicht zu ersetzen war, so begab sich der 16jährige Fesca im Junius des folgenden Jahres nach Leipzig, um daselbst seine Studien unter Anleitung des allgemein geschätzten Cantors und Musikdirectors Aug. Eberh. Müller (der später als Weimar. Kapellmeister starb) fortzusetzen. Besondern Fleiss wendete er jetzt auf das Studium der ältern Kirchen-Compositionen; wozu es ihm an Gelegenheit hier nicht fehlen konnte. Auch setzte er, unter jener Leitung, seine Versuche, selbst zu schreiben, beharrlich fort. Namentlich componirte er für sich Violinconcerte, deren eines (E moll) er Michael 1805 im Gewandhaus-Saale vor einem zahlreichen Auditorium mit ungetheiltem Beyfall vortrug. (S. musik. Zeit. Jahrg. VIII, S. 228.) Zur feinern Ausarbeitung und Abrundung seines Spiels hatte ihm der ausgezeichnete Künstler, Hr. Matthäi, Concertmeister in Leipzig, viel genützt; und zur weitern Ausbildung seines Sinnes und Wesens im Allgemeinen that ihm der Zutritt bey mehrern Männern, die sich des talentvollen, bescheidnen, muntern und liebenswürdigen Jünglings erfreueten, gleiche Dienste. (Später schrieb F. keine Concerte mehr; diese ganze Gattung sprach ihn wenig an.)

Die Anwesenheit des Herzogs von Oldenburg in Leipzig (im Januar 1806) ward Veranlassung, dass F. diese Stadt so bald (im Februar d. J.) wieder verliess. Der Herzog hatte ihn in einem Concerte gehört, liess sich ihn vorstellen, schenkte ihm seine Gunst und bot ihm eine Stelle in seiner Kapelle an. F. ergriff diess Erbieten um so freudiger, da er seine Aeltern, die noch jüngere Geschwister zu versorgen hatten, der Sorge für ihn gern überheben wollte, und da ihm auch in jener Stelle Zeit genug übrig blieb, seine Studien eifrig fortzusetzen.

Doch eben dieser Ueberfluss an freyer Zeit, die für einen jugendlich fortstrebenden Geist zu wenige Beschäftigung, die zu seltene Gelegenheit, wahrhaft Ausgezeichnetes zu hören, seine Wirkung zu beobachten, daraus zu lernen, und wohl auch die seltene Gelegenheit, mit eigenen Leistungen aufzutreten, dieselben Beobachtungen zu demselben Zweck anzustellen, liessen F. bald fühlen, wie wohl es ihm auch übrigens gehe, sey er doch nicht an seiner Stelle. Ein Besuch bey seinen Aeltern, (Ausgang d. Jahres 1807) um seine sehr kränkelnde Mutter noch einmal zu sehen, machte ihn mit Verhältnissen bekannt, die ihm neue und günstigere Aussichten eröffneten. Die neu-königlich-westphälische Kapelle und Oper in Kassel waren, nicht ohne Einfluss Reichardts, reich mit trefflichen Talenten ausgestattet, wurden glänzend beschäftigt, und auch ansehnlich belohnt. Für Vermehrung und Verschönerung beyder Institute, als einer Lieblingsunterhaltung des nichts weniger als sparsamen Hofs, wurde noch immer so vieles gethan, dass in F. der Wunsch, ein Mitglied des ersten zu werden, wohl entstehen musste. Auf Empfehlung des Marschalls Victor, dem er bekannt war, fand er Gelegenheit, vor dem Hofe zu spielen, und wurde mit so vielem Beyfall gehört, dass er sogleich mit beträchtlichem Gehalt als Solo-Geiger angestellt ward.

Hier, in Kassel, wo F. bis zu Ende des Jahres 1813, mithin bis zur Umkehr der Dinge, blieb, verlebte er seine glücklichsten Jahre; ungeachtet schon damals wiederholte Krankheitsanfälle (besonders 1810 und 1811) sie ihm zu trüben suchten. Das ungemein regsame Leben in seiner Kunst, das er hier fand, und wozu mitzuwirken er Stoff und Aufforderung vollauf fand, machte die Grundlage seines Glücks aus; jugendliche Heiterkeit des Sinnes, vertrauter Umgang mit verschiednen trefflichen Tonkünstlern, und die allgemeine Anerkennung, Achtung und Liebe, die ihm zu Theil ward, vermehrten es wesentlich. Jetzt trat er auch als Componist öffentlich hervor, und, nach einstimmigem Urtheil Aller, die darüber (auch in diesen Blättern) Stimmen abgegeben haben, mit Ehren. Er schrieb in Kassel seine ersten sieben Quartetten (Op. 1 und 2; von Op. 3 das aus D dur) und seine zwey ersten Symphonieen (Es und D dur). Er hatte diese Arbeiten, bis sie vollendet, vor Jedermann verheimlicht; um so mehr war man bey ihrer Production überrascht, und der Cirkel seiner Freunde entzückt. Bekanntlich ist in diesen Quartetten besonders auch für den ersten Violinisten reich-

lich und vortheilhaft gesorgt; eine Vorliebe, bey welcher F. — wie um so weniger unbillig, da sie den Werken einen Reiz zugesetzt, und da die andern Instrumente deshalb keineswegs vernachlässigt sind — wohl zugleich mit an sich selbst gedacht hatte. Denn eben im wahrhaft vollendeten Vortrage des Quartetts, und hier wieder besonders des Adagio's, worin sich seine ganze Seele spiegelte, lag F.'s Stärke als Violinist; was auch, damals und später, überall, wo er sie vorgetragen, anerkannt worden ist. Es hat sich darum nicht selten gezeigt, dass, übrigens sehr achtbaren Musikern, Künstlern oder Liebhabern, die seine frühern oder spätern Quartette oder Quintette kannten, dieselben doch als ganz andere und weit seelenvollere, auch originellere Gebilde erschienen sind, wenn sie sie nun von ihm selbst vortragen hörten.

In Kassel verehelichte sich F. (1812) mit Charlotte Dingelstedt, der Tochter eines Mitglieds der dortigen Hofkapelle. Sie hat Freude und Leid den ganzen Rest seines Lebens hindurch treulich und liebevoll mit ihm getheilt, und ihm sieben Kinder geboren, fünf Söhne und zwey Töchter; vier Söhne sind noch am Leben.

Nach Auflösung des Königreichs Westphalen ging F. (Januar 1814) auf einige Monate nach Wien, einen ihm lieben Bruder zu besuchen. Er hatte schon damals seiner geschwächten Gesundheit halben dem öffentlichen Concertspielen ganz entsagt; deshalb trug er in der Kaiserstadt nur vor Privatzirkeln seine Quartette vor, um sie dort einzuführen. Sie fanden ehrenvolle Anerkennung, und sein Vortrag gewann ihm die lebhafteste Zuneigung seiner Zuhörer. Er gab hier (bey Mechetti) die ersten drey Lieferungen dieser Quartette heraus.

Auf Antrag des würdigen und kunstliebenden damaligen Hoftheater-Intendanten zu Karlsruhe, des Barons von Ende, ward F. nun als erster Violinist in die grossherzogl. Badenschen Dienste berufen und 1815 daselbst zum Concertmeister ernannt.

Hier componirte er, innerhalb eilf Jahren, seine übrigen neun Violinquartette und vier Quintette; so wie vier Quartette und ein Quintett mit Flöte. Für das Orchester und Theater lieferte er mehrere Ouverturen und zwey Opern: *Cantemire*, und *Omar und Leila*; für den Gesang in Privat-Gesellschaften mehrere Hefte Lieder und vierstimmige Gesänge; für Kirche und grössere musikalische Gesellschaften Psalmen und andere geistliche Compositionen. In seinen Psalmen zeigt sich mit vorzüglicher Klarheit und Schönheit sein kindlichfrommes Gemüth, und hin und wieder ein Aufschwung desselben zu einer Höhe und Innigkeit, wie er sie sonst kaum irgendwo erreichte. Er schrieb diese Psalmen in gewissen bedeutungsvollen Perioden seines Lebens, zunächst bloss, um sein Innerstes vor Gott in ihm verliehener Weise recht lebendig auszuschütten und des Seegens solcher Bestrebung theilhaftig zu werden; z. B. den Psalmsatz, Op. 25, (aus dem 13ten Psalm) als er durch langwierige, peinliche Kränklichkeit in einen Zustand der Hoffnungslosigkeit versunken war; den 103ten Psalm, Op. 26, in dankbarem Gefühl seiner Genesung von wiederholten Anfällen des Blutsturzes, die ihn im Frühjahr 1821 dem Tode nahe gebracht hatten.

Diese Genesung war aber keine Ausheilung, und konnte es nicht seyn: F. erholete sich von dieser schweren Krankheit nie wieder. Darum lehnte er auch einige Anträge, die seine Lage sehr verbessert haben würden, ab, und sah seinen siechenden Körper in langsamer Abzehrung unaufhaltsam dahinschwinden. Manche verkannten das; auch in anderer Hinsicht musste er einseitige oder lieblose Urtheile erfahren; sein jetziger Zustand selbst musste ihn gegen solche Erfahrungen um so empfindlicher machen: so ward er zuletzt fast menschenscheu, und zog sich ganz in sich selbst zurück. Nur wenige, ihm vorzüglich liebe Menschen mochte er noch um sich sehen: nur diese vermochten es auch, ihn zuweilen auf kurze Zeit seinem Trübsinn zu entreissen und einige Lebens-Hoffnung in ihm anzufachen. Doch blieb auch bey niedergebeugtem Muth sein Geist stets ungefesselt und rege; ja, in einigen seiner letztern Werke findet sich, verglichen mit frühern, mehr Heiterkeit, wohl auch Humor.

Der Gebrauch des Emser Brunnens (im Sommer 1825) schien ihm wohlzuthun und belebte seine Kräfte so, dass er noch eine Ouverture für's Orchester und sein letztes Quartett mit Flöte schrieb. Es war aber nur das letzte helle Aufflackern der erlöschenden Flamme. Der Januar 1826 warf ihn auf's Lager, das er nun nicht wieder verliess. Husten und Brustbeklemmungen nahmen so zu, dass er sich nach seinem Ende sehnte, und diese Sehnsucht wurde erfüllt am

24. May, Abends nach 8 Uhr. Liebe und Freundschaft suchten ihm den Hingang möglichst zu erleichtern. Dieser war sanft. Ich sehe nichts mehr! waren seine letzten Worte. Dann liess er sich zum Sitzen aufrichten, raffte die letzte Kraft zusammen, hob die gefalteten Hände betend hoch empor, und so verschied er, ohne dass auch nur ein flüchtiges Zucken des Todes auf seinem Gesicht bemerkbar ward. Sein ohnehin schöner Kopf zeigte nun eine Verklärung, die die Herzutretenden in gerührte Bewunderung versetzte. Die Leichenöffnung zeigte eine so fast ganz verzehrte Lunge, dass kaum zu begreifen, wie er noch so lange hatte leben können. Die allgemeine Achtung und Liebe, die er genossen, sprach sich bey seiner Beerdigung auf's Herzlichste und Angemessenste aus. Von den schön geordneten Feyerlichkeiten führen wir nur an, dass der Chor aller seiner Mitkünstler und Freunde am Ort ihm sein eigenes, tiefempfundenes Lied: „Aus der Tiefen rufe ich," vom Musikdirector Strauss vierstimmig ausgesetzt, sang. Zwey angesehene Männer in Carlsruhe veranstalteten einige Tage darauf ein öffentliches Concert, ihm zu Ehren und den Hinterlassenen zum Vortheil: es wurde möglichst unterstützt und erreichte seinen doppelten Zweck bestens.

Wir lassen nun ein vollständiges Verzeichniss seiner Compositionen folgen. Der geringste Beweis des Anerkenntnisses eines verdienten Künstlers ist ja doch wohl, dass man nachfragt: Was hat er gemacht?

Opus 1.	3 Violinquartetten; Es dur, Fis-moll *), B dur.	bey Mechetti.
- 2.	3 dergl. H moll, G moll *), E dur.	
- 3.	3 dergl. Amoll *), D dur, Es dur.	
- 4.	1 *) grand Quatuor für Violine; Emoll.	b. Steiner.
- 5.	6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte.	
- 6.	1ste Symphonie; Es dur.	bey Mechetti.
- -	1 Potpourri für Violine, in C.	
- 7.	2 Violinquartetten; F moll, E moll.	bey Peters.
- 8.	1 Violinquintett; D dur.	
- 9.	1 *) dergl. Es dur.	
- 10.	2te Symphonie, in D dur.	
- 11.	1 Potpourri für Violine, in B.	
- 12.	1 Violinquartett; D moll; b. Breitkopf u. Härtel.	
- 13.	3te Symphonie in D dur.	bey Hofmeister.
- 14.	1 Violinquartett; B dur.	
- 15.	1 *) Violinquintett; E dur.	

Opus 16.	6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte.	bey Mechetti.
- 17.	*) 4 vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung.	
- 18.	Vaterunser, achtstimmig; bey Hofmeister.	
- 19.	Cantemire, Oper in zwey Aufzügen, im Clavierauszug.	bey Simrock.
- -	Ouverture aus Cantemire für Orchester.	b. Hofmeister.
- 20.	1 Violinquintett in B.	
- 21.	*) Der 9te Psalm, (Partitur) mit Orchesterbegleitung.	
- 22.	1 Flötenquintett in C dur.	bey Simrock.
- 23.	1 Potpourri für Violine in A dur.	
- 24.	*) 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte.	
- 25.	*) 1 Psalmsatz aus dem 15ten Psalm, vierstimmig, mit Begleitung des Pianoforte.	
- 26.	*) Der 103te Psalm mit Orchester- und mit Clavierbegleitung.	
- -	An die heilige Cäcilia, vierstimmiger Gesang mit Begleitung.	
- 27.	5 deutsche Gesänge mit Begleitung	
- 28.	Omar und Leila, romantische Oper in 3 Akten, im Clavierauszug.	
- -	Ouverture aus Omar und Leila für Orchester.	
- 29.	1 Potpourri für Horn.	
- 30.	6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte.	
- 31.	Tafellied, vierstimmig, 2 Tenori, 2 Bassi.	
- 32.	5 deutsche Lieder mit Begleitung.	
- -	der Katharrh, Lied mit Begleitung.	
- 33.	italienische Arie mit Begleitung des Orchesters, auch mit Clavierbegleitung und untergelegten deutschen Worten.	
- 34.	1 Violinquartett in C dur.	
- 35.	6 Tafellieder, vierstimmig, 2 Tenori, 2 Bassi.	
- 36.	*) 1 Violinquartett in C dur.	
- 37.	1 Flötenquartett in D dur.	
- 38.	1 dergl. in G dur.	
- 39.	Andante und Rondo für Horn.	
- 40.	*) 1 Flötenquartett in F dur.	
- 41.	*) Ouverture in C dur, für Orchester.	
- 42.	1 Flötenquartett: erscheint nächstens b. Simrock.	
- 43.	Ouverture für Orchester: erscheint nächstens bey Laue.	

Von den Instrumentalcompositionen trug er selbst, so lange er noch Violine spielte — was in den letzten sechs Jahren nicht mehr geschah — am liebsten vor: die Quartetten aus B dur, Op. 1,

aus H moll, Op. 2, aus D dur, Op. 3, aus C moll, Op. 4, aus F moll, Op. 7, und das Quintett aus Es dur, Op. 9. Die im Verzeichnisse mit Sternchen bezeichneten Stücke hielt er für seine besten. Wir, mit allen seinen Arbeiten (eine kleine Zahl Instrumentalcompositionen abgerechnet) bekannt, würden hier gerade dieselben ausgehoben haben, hätte er es nicht selbst gethan: aber wir hätten auch noch dem *Vater-Unser*, Op. 18, und verschiedenen einzelnen Liedern mit Klavierbegleitung in Sammlungen, die von ihm nicht ausgezeichnet worden sind, unser Sternchen beygesetzt. Da nicht wenige seiner Compositionen weit verbreitet sind, in diesen Blättern über verschiedene ausführlich gesprochen ist, und wir gegen diese ausführlichern Beurtheilungen nichts Wesentliches einzuwenden wüssten — obwohl gegen manche kürzere, gelegentliche Aeusserungen da und dort: so halten wir es für überflüssig, uns in eine Kritik derselben einzulassen. Nur wenige Worte mögen uns verstattet werden.

In F.'s Quartettmusik spricht sich das ihm Eigenste seines Wesens doch wohl am deutlichsten aus; obgleich, unserm Urtheile nach, die gelungensten seiner geistlichen Compositionen höher stehn. Geist und Seele, Kunst, Geschmack und Fleiss, durch diess vereinigt, eine wahrhaft wohlthuende und keineswegs oberflächliche, oder (nach dem gangbaren Ausdruck) bloss gefällige, sondern eine echtkunstgemässe Wirkung — hat F.'s Quartetten, so viel wir irgend wissen, Niemand abgesprochen, oder auch nur streitig gemacht, wenn gleich in allen diesen Hinsichten die einen den andern mehr oder weniger vorzuziehen sind. Aber gegen das Geniale und Originelle seines Geistes in diesen Werken haben sich hin und wieder Stimmen vernehmen lassen. Wir glauben: mit Unrecht; theils aus Missverständniss, theils durch gewisse Einflüsse der Zeit. Aus Missverständniss: indem man jetzt gewohnt worden ist, in der Tonkunst, und auch sonst, das Geniale und Originelle bloss in die Erfindungen an und für sich zu setzen — was aber fälschlich geschieht; durch gewisse Einflüsse der Zeit: indem man, verleitet von eigenen Erfahrungen an Werken verschiedener vortrefflicher Meister, besonders unserer Tage, voraussetzt, wahre Genialität und Originalität müsse überall sich gleich beym ersten Anblick, ohne alles eigene Zuthun, von selbst kund geben, hervordrängen, und dahinreissen — was aber gleichfalls fälschlich geschieht. Den Gegenstand im Allgemeinen auszuführen und das Fälschliche beyderley Verfahrens darzuthun, kann hier der Ort nicht seyn, zumal da sich das nicht in der Kürze thun lässt; so begnügen wir uns mit dem Vorschlage, dass die, denen daran gelegen, von jenen beyden Gewohnheiten nur vorläufig, ohne Entscheidung für oder wider, abstrahiren, sie gleichsam für den Moment bey Seite legen, und also die besten Quartetten und Quintetten F.'s — allerdings, wie es seyn soll, ausgeführt — anhören. Da müssten wir uns sehr irren, oder man wird dem liebenswürdigen Meister jene Vorzüge nicht länger absprechen, wenn man sie ihm auch nicht in dem Maasse, wie Haydn, Mozart, Beethoven und einigen wenigen Andern, zugestehen kann. Wir glauben diess um so sicherer behaupten zu dürfen, da wir sehr wohl unterrichtet sind, dass z. B. in Paris, wo die, wenn auch nicht zahlreichen Cirkel, die ausgezeichnete Quartettmusik überhaupt lieben und aufs Vollendetste ausführen, eine Auswahl Quartetten F.'s sehr werth geachtet, und ihrem Meister auch keineswegs abgesprochen wird, was manche seiner Landsleute ihm wenigstens zweifelhaft haben machen wollen. Und dass jene Cirkel, die meistens die ersten Tonkünstler der Hauptstadt zum Ausführen oder Anhören vereinigen, vollkommen wissen, was zur Sache gehört, und sich noch viel weniger, als Viele unter uns, mit Werken bloss von guter — Facture, wie man sich dort ausdrückt, begnügen: das brauchen wir wohl kaum hinzuzusetzen. —

Ein besonnener, stiller Ernst, ein bescheidenes, Andern zuvorkommendes, auch sehr angenehmes Wesen, ein inniges, auch schwärmerisches Gefühl, und die grösste Anhänglichkeit an Personen, die ihm lieb geworden: diess waren hervorstechende Eigenschaften des Charakters F.'s, seit sich dieser entfaltet und befestiget hatte. Später, als sein zarter und schwächlicher Körper oft wiederkehrende Krankheits-Anfälle erlitt, auch manche häusliche Leiden ihn darnieder drückten, gesellete sich zwar dazu, wie schon erwähnt, eine trübe, melancholische Stimmung, und eine, nur allzuleicht erregbare Reizbarkeit und Empfindlichkeit: doch liess er diese fast niemals Andere entgelten, sondern nur im Verborgenen an sich selber zehren. Uebrigens konnte er aber im Kreise seiner Freunde auch noch sehr heiter, ja wie ein

Kind froh seyn, vorausgesetzt, dass er sich nur einigermaassen von Körper-Schmerzen frey fühlte. — Gegen Beyfall als Künstler war er zwar keinesweges gleichgültig, aber er brachte ihm in seinen Compositionen wissentlich niemals das Opfer seiner Ueberzeugung von dem, was er als recht und gut und schön erkannte. Diesem, was er so erkannte, strebte er unablässig und mit wahrer Seelen-Reinheit nach; wo er es nicht erreicht, wo er es verfehlt hat, da lag es am Irrthum der Erkenntniss oder an Beschränktheit der Kraft.

Bey diesen Eigenschaften, als Mensch und Künstler konnte es nun kaum anders kommen, als dass ihm, wie früher in Kassel, so hernach in Carlsruhe allgemeine Achtung und Zuneigung zu Theil ward. Namentlich genoss er auch die Auszeichnung und wohlwollendste Theilnahme seines Grossherzogs und des gesammten Badenschen Fürstenhauses, wovon er noch auf dem Sterbebette rührende Beweise erhielt. Die Seinigen haben an ihm nicht nur den Versorger, sondern auch einen liebevollen Gatten und Vater verloren. Was er seinen Freunden gewesen, das werden diese gewiss nicht vergessen.

Und so glauben wir diesen Abriss des Lebens Feska's nicht ohne Grund begonnen zu haben: „Wir haben nur Züge mitzutheilen, die den Entschlafenen vortheilhaft erscheinen lassen, dem Beschauer wohlthun, und den Antheil, den dieser an ihm aus seinen Werken genommen, verstärken und erhöhen."

Rochlitz.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Juny. Am 3ten, im Kärnthnerthortheater: *Die diebische Elster*; zum zweyten Debüt der Demoiselle Schechner. War diese in der *Schweizerfamilie* ganz deutsche Sängerin, welche die gemüthliche Tondichtung auch nicht durch einen willkürlichen Vorschlag verunzierte, so entfaltete sie hier die glänzendste Kunstausbildung der brillanten italienischen Schule. Hinreissend war die Ausführung des graciösen Duettino mit Pippo, worin ihr Madame Waldmüller ehrenvoll zur Seite stand. Auch Hr. Forti war sehr brav, und den Fernando haben wir selbst bey den Darstellungen in der Ursprache nicht besser gehört. Als Gianetto producirte sich ein Hr. Eichberger, früher bey der Ofener Bühne, ein noch ungelenkiger Anfänger mit einer zwar hohen aber ganz kraftlosen Stimme. Der Podestà, wie ihn Hr. Preisinger giebt, ist nur eine glückliche Copie des in dieser Rolle so beliebt gewesenen Signor Ambrogi.

Im Josephstädtertheater, zum Vortheile der ersten Tänzerin Dem. Wirdisch, eine neue, von einem Theaterfreunde erfundene, und durch Occioni in die Scene gesetzte Zauberpantomime: *Der Schutzgeist treuer Liebe.* Das Maschinenwesen verschaffte dem Ganzen eine gute Aufnahme; alle Mitwirkenden, den kunstgerecht dressirten Geisbock nicht zu vergessen, thaten ihre Schuldigkeit, und Hrn. Faistenbergers Musik, wiewohl ein Lexicon von Reminiscenzen, klingt zum wenigsten nicht übel.

Am 6ten liess sich im Kärnthnerthortheater zwischen der Operette: *Das Geheimniss* und dem Ballett: *das Schweizermilchmädchen*, der berühmte Virtuos auf der Mandoline, Vimercati, hören. Er spielte selbstgesetzte Variationen über das Thema der sicilianischen Canzonette: Bandiera d'ogni vento, und erhielt denselben ungetheilten Beyfall, welchen seine ausserordentliche Fertigkeit schon bey einem Besuche vor mehreren Jahren fand.

Im Theater an der Wien kam die beliebte Posse: *Menagerie und optische Zimmerreise in Krähwinkel*, an die Reihe, worin Hr. Hopp, als böhmischer Gerichtsdiener Wenzl Przaprzeprzipazeck mit seinen drolligen Einfällen Jung und Alt, Vornehm und Niedrig, Logen und Gallerieen, wie immer belustigte, und Tags darauf,

am 7ten, manövrirten ebendaselbst die niedlichen: *Sieben Mädchen in Uniform*, die in der That in ihrer netten Equipage einen allerliebsten Anblick gewähren, so wie das charakteristische trefflich nuancirte Spiel der Herren Fischer (Briguet) Hopp (Sansquartier) und Scholz (Bataille) belebend in's abgerundete Ganze eingriffen.

Am 8ten, im Kärnthnerthortheater: *Zemire und Azor*, grosses Zauberballet von Taglioni, mit Musik von Gyrowetz. Eine zarte Diction, verschwenderische Pracht in der Kleidung und Scenerie; doch die Fabel allzu bekannt und verbraucht; die Musik angenehm und schmeichelnd, doch ohne Reiz der Neuheit.

Am 13ten, ebendaselbst: *Don Juan.* Hr. Forti (in der Titelrolle) und Dem. Schechner (Donna Elvira) ausgezeichnet; Dem. Heckermann (Donna

Anna) sehr brav; Dem. Franchetti (Zerline), characterlos, ohne Munterkeit und Naivetät; die Herren Schuster und Preisinger (Don Ottavio und Leporello) mittelmässig; Hr. Fürst (Commendant) —; —. Die allerglänzendste Aufnahme, allein —, schon bey der nächsten Wiederholung das Haus leer.

Am 14ten, ebendaselbst: zum Vortheile und letzten Auftritt der Madame Borgondio: eine musikalische Akademie, worin vorkam: 1. Ouverture von Würfel; 2. Arie von Rossini; 3. Rondeau alla Polacca für das Pianoforte, von Würfel, mit vieler Bravour vorgetragen von dessen Schüler, Eduard Wolff aus Warschau; 4. Duett von Pavesi, mit Dem. Franchetti gesungen von Mad. Borgondio; 5. Harfen-Solo, gespielt von Hrn. Heilingmayer; 6. Cavatina, eigens von Rossini componirt für die von uns scheidende, immer noch liebliche Sängerin, der wir herzlich ein felicissimo viaggio nachrufen. Den Beschluss machte das bekannte Ballet: *Lise und Colin*, oder *Das übelgehütete Mädchen*, worin, beyläufig zu erwähnen, Hr. Ferdinand, erster Tänzer der Pariser grossen Oper, auftrat, der, was Grazie und Kraft der Haltung betrifft, nur mit Duport, nämlich, wie dieser einst war, verglichen werden kann.

Am 16ten, im k. k. Invalidenhause: Jahresfest der Rückkehr des Kaisers aus dem französischen Feldzuge: feyerliches Hochamt; *Messe* und *Te Deum* von Seyfried.

Am 17ten, im Theater an der Wien: *Heliodor, Beherrscher der Elemente.* Von der glänzenden Ausstattung und Hrn. Gläsers gelungener Composition ist schon beym ersten Erscheinen dieses Stücks auf der Josephstädter Bühne gesprochen worden; auch hier war der Erfolg belohnend.

Am 18ten, in der Augustiner Hof-Pfarrkirche: eine ganz vortreffliche Aufführung der grossen Winter'schen Messe für zwey Orchester, unter Leitung der Herren Piringer und Schmiedel. Dieses Tonwerk scheint seine Entstehung einem Hoffeste zu verdanken, indem darin hauptsächlich auf brillante Instrumentaleffecte hingearbeitet ist. Wegen allzubeschränkten Raumes konnten beyde Orchester nicht weit genug getrennt werden, und das gegenseitige Ankämpfen war zu wenig bemerkbar; imposanter traten die doppelten, kräftigen Chor-Massen, besonders die öfters so reizend concertirenden acht Solo-Stimmen heraus.

Am 20sten war der erste Licitations-Termin zur öffentlichen Versteigerung des schönen Theaters an der Wien, auf Andringen der Gläubiger des Grafen Ferdinand Palffy. Heute fand sich, wie vorauszusehen, gar kein Kauflustiger ein, da das Ausgebotene beym dritten und letzten Termine unter dem Schätzungswerthe veräussert wird. Wer hätte sich vor einem Vierteljahrhundert, als der freundlich einladende Musentempel, worin uns so manche auserlesene Kunstgenüsse entzückten, eröffnet wurde, ein solches bemitleidenswerthes Schicksal wohl träumen lassen? Es ist wahrlich unverzeihlich, dass es dahin kommen musste!

Am 21sten, im Kärnthnerthortheater, vor einem Ballet: eine aus folgenden Stücken bestehende musikalische Akademie. 1. Ouverture zu *Fidelio*, von Beethoven; 2. Concertant-Variationen von Mayseder, für Pianoforte und Mandoline, gespielt von Fräulein Marie Stuck und Hrn. Vimercati; 3. Recitativ und Arie: Soffri la tua sventura, aus *Adelaide di Borgogna*, von Rossini, gesungen von Fräulein Stuck; 4. grosse Variationen für die Mandoline, componirt und vorgetragen von Hrn. Vimercati. Ungetheilter, wohlverdienter Beyfall.

Am 23sten, im Josephstädtertheater, zum Vortheile der Schauspielerin Grünthal: ein Quodlibet mit einem Vorspiel und Nachspiel, verfasst von Hrn. Platzer, und betitelt: *Der falsche Fido savant* (so heisst nämlich ein Hund) *in Schnabelhausen*. Erste Abtheilung: 1. Ouverture von Hrn. Clement; 2. Arie aus: *La Donna del Lago*, vorgetragen von Mad. Hirsch, Sängerin der Ofener Bühne; 3. Duett aus *Semiramide*, gesungen von ebenderselben mit Hrn. Bartholemy; 4. *Der heurige Wein in Währing*, komisches Ehestandsgespräch von Hrn. A. Bäuerle; 5. Scenen aus dem Lustspiel: *Ein Schelm thut mehr als er kann*; 6. Solo, getanzt von Dem. Scribany; 7. grosses, türkisches Ballet, nebst gymnastischen Equilibrestücken, ausgeführt von Hrn. Peterka. Zweyte Abtheilung: 1. Rondeau für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Clement; 2. Arie aus *Zelmira*, vorgetragen von Mad. Pfeiffer, erster Sängerin des Pesther Theaters; 3. Gedicht von Hrn. Meisl: Wir kamen doch zusammen! declamirt von Dem. Emilie Horn; 4. Pas de trois; 5. Scene aus dem Lustspiele: *Die Unglücklichen*; 6. komische Scene aus dem Feenmärchen: *Die Gaben des eisernen Königs*; 7. Schlusstanz: *Der Pulverstofferl*.

Was soll man dazu sagen? Welche Hebel werden in Thätigkeit gesetzt, um nur ein paar Thaler mehr zu gewinnen! Wenn sich ja hin und wieder etwas Geniessbares vorfindet, so wird es von dem Gemengsel allerley Unsinns erdrückt. Uebrigens war gedachter Fidosavant ein grundgelehrter, äusserst civilisirter, vierfüssiger, behaarter Künstler, welcher seine Tausendkünste während der letzten Messe allhier den Hundeliebhabern für einen Gulden producirte, und auf der Bühne von seinem menschlichen Doppelgänger linkisch genug parodirt wurde.

Am 24sten, im Kärnthnerthortheater: *Der Fasching in Venedig*, oder *Die erprobte Treue*, Ballet in zwey Aufzügen, von Milon; getreu nach der Pariser Aufführung in die Scene gesetzt von Hrn. Baptist Petit; Musik von verschiedenen Meistern, zusammengesetzt von Hrn. R. Kreutzer, Orchesterdirector der Pariser grossen Oper. Die komischen Masken-Scenen zwischen Arlequin, Colombine, Policinell, Pierot, Pantalon, Cassander etc. nach dem Leben dargestellt, wie sie während des Carnevals auf dem Markusplatze in Venedig gesehen werden. Diese Ankündigung lockte zwar viele Neugierige herbey und machte das Haus übervoll (jetzt eine sehr seltene Erscheinung); doch die Erwartung blieb unbefriedigt, und nur die characteristischen Nationaltänze, worin die Damen Rozier, Taglioni, Heberle, Pierson, Torelli und Ramacini, und die Herren Ferdinand, Rozier und Briol alle ihre Kunst aufboten, fanden Beyfall. Das Arrangement der Tonstücke ist verständig und den Situationen angemessen.

Am 27sten, im Theater an der Wien: *Die lustige Werbung*, komische Oper in zwey Aufzügen, nach einem französischen Originale, von R. B.; Musik von Hrn. Kapellmeister Conradin Kreutzer. Kunz, ein wohlhabender Bauer, will seine hübsche Mündel, und zugleich ihr schönes Erbtheil freyen; doch Röschen liebt bereits den stattlichen Feldwebel Ludwig, und nimmt Theil an einem Complotte, um den überreifen Bräutigam zu prellen. Der einfältige Tropf lässt sich bereden, pro forma selbst Soldat zu werden, weil das schöne Geschlecht von jeher eine unbegränzte Vorliebe für schmucke Uniformen hegt. Er wird also, nachdem er seinen heroischen Entschluss durch ein schriftliches Document bestätigt, förmlich angeworben; muss, ungeachtet alles Sträubens, exerciren, manövriren, Schildwache stehen etc. und diese Dienste, so wie die Neckereyen der schadenfrohen Marssöhne, verleiden ihm seinen Heldenstand dermaassen, dass er, um nur die Muskete wieder los zu werden, seine Herzensbezwingerin kniefällig bittet, den scheinbar verschmähten Nebenbuhler zu heirathen, und mit Freuden noch obendrein die volle Mitgift heraus giebt. Man sieht, dass der Stoff nicht neu, und ziemlich mager ist. Die Musik ist überreich; sie enthält nicht nur mehrere überflüssige Nummern, sondern jede einzelne derselben ist zugleich ungewöhnlich lang; die Melodieen sind schmeichelnd; die Instrumentirung lebendig und frisch; doch überall eines von den beyden Extremen: entweder ein ohrenbetäubender Lärm, oder weichliche Süssigkeiten. Ueber die Manie so mancher deutscher Componisten, eine Zwitternatur zu affectiren, keine Sylbe, da die italienische Halbheit zum *bon ton* gehört! Einmal wird doch die Wuth des Rossinismus ihre Endschaft erreichen! Hr. Dietz, ein Gesangschüler des Hrn. Kapellmeister Kreutzer, betrat in dieser Oper zum erstenmal die Bühne; sein Tenor ist zwar schwach, aber wohlklingend; über ein paar dünne, aber hohe Falsettöne sanken einige Anwesende vor Wonne beynahe in Ohnmacht; ganz in der Ordnung; denn, wer wäre dabey nicht an David erinnert worden? Dem. Vio verdient Lob, und Hr. Seipelt gab sich viel Mühe; geklatscht wurde tüchtig, und der Componist hervorgerufen; doch gefallen hat das Ganze nicht, denn es fehlt ihm ein interessanter Anhaltpunkt, und es erinnert, so wie es ist, an eine musikalische Akademie in Costüm; darum schieden auch die Zuhörer mit dem ernsten Vorsatze, nicht wieder zu kommen, und somit ist auch diese Werbung schon wieder eingestellt worden.

Am 29ten, dem Feste der Apostel-Fürsten Peter und Paul, hörten wir in der St. Carlskirche eine neue, sehr brav gearbeitete Messe von einem jungen Tonsetzer, Hrn. Georg, der, wie man sagt, noch vor kurzen das Musikdirectoramt bey einer kleinen Bühne bekleidete, und jetzt eine Kunstreise nach Italien angetreten haben soll. Wenn der talentvolle Componist seinen entschiedenen Beruf in der Richtung verfolgt, die sich in diesem Werke an den Tag legt, so wird sein Name nicht lange mehr ungekannt bleiben, und bald zu denen gehören, welche Deutschland mit freudigem Stolz seine Söhne nennt.

Am 30sten, im Kärnthnerthortheater, vor einem Ballet, eine musikalische Akademie, worin Hr. Vimercati sich zum letztenmale mit einem von

Schoberlechner gesetzten Potpourri für die Mandoline und das Pianoforte, auf welchem Instrumente ihn der geschickte 11jährige Knabe Eduard Wolff aus Warschau, Würfels Schüler, mit männlicher Solidität und wahrhaft kunstgerecht accompagnirte, hören liess, am Schlusse aber auf allgemeines Verlangen mit den brillanten Solo-Variationen über das Thema: *Bandiera d'ogni vento,* Abschied nahm. Zum Eingang wurde Mozarts Ouverture zu *Figaro* gespielt, und als Intermezzo sang Dem. Franchetti eine Arie von — oder mindestens alla — Rossini. Alle Musik- und Theaterfreunde sind jetzt höchst gespannt auf Boieldieu's vielbesprochene *weisse Frau,* welche nächstens in die Scene gehen wird. Ob aber diese Oper bey uns so grosse Epoche machen wird, wie in Frankreich, steht dahin; so viel ist gewiss, dass die heisse Jahreszeit nicht die einzige Schuld des jetzigen spärlichen Theaterbesuches trägt, sondern auch die Liebhaberey für das gesammte Bühnenwesen merklich abzunehmen scheint. Alle Theaterdirectoren klagen über beyspiellos schlechte Einnahme; selbst Signor Barbaja, bey seinem beträchtlichen Ressourcen, findet nun, im dritten Monate seiner Entreprise, dass er sich verrechnet habe, und hat sich auch bereits, wiewohl fruchtlos, durch seinen Stellvertreter, Hrn. Duport, um Aufhebung des Contractes bemüht. Allerdings springt die nachtheilige Differenz zwischen Einnahme und Ausgabe nur zu sehr in die Augen, wenn man den unbedeutend geringen Erfolg aller Anstrengungen und Aufopferungen sieht, und anderer Seits die kaum zu erschwingenden Kosten in die Wagschaale legt, welche die zahlreichen Gesellschaften, ausser Decorationen, Costum, Copialien, Beleuchtung, Comparserie und dergl. verursachen; ein übercompletes Orchester, nebst fünf Kapellmeistern — die Herren Weigl, Gyrowetz, Kreutzer, Würfel und Krebs, — drey Musikdirectoren — die Herren Katter, Hildebrand und Schindler, — drey Solo-Spieler — die Herren Mayseder (Violine), Merk (Violoncell) und Heilingmayer (Harfe); — ein an achtzig Personen starker Chor, nebst dessen Prévôt, Hrn. Dirzka, und dem Correpetitor, Hrn. Benesch; — ferner die Opernsängerinnen Mad. Grünbaum, Waldmüller, Töpfermann, Dem. Schechner, Franchetti, Schröder, Uetz, Bondra, Heckermann, Dotti, Teimer, Dirzka; die Herren Cramolini, Schuster, Eichberger, Müller, Gottdank, Prinz, Forti, Preisinger, Fürst, Zeltner, Meier, Ruprecht, Dirzka, Röckel, Hasenhut; endlich: das kostspielige Ballet: drey Balletmeister, die ersten Tänzer, Rozier, Ferdinand, Stullmiller, Hullin, Taglioni, Vater und Sohn, Briol, Fleury; die Solo-Tänzerinnen, Rozier, Roland, Pierson, Heberle, Torelli, Saint Romain, Ramacini, Taglioni, Hasenhut, Abegg, Rabel, Schäffel; die Pantomimiker Pitrot, Destefani, Greiner, Reyberger, Springer u. v. a; ein Heer von Coryphäen, Figuranten, Figurantinnen, Statisten etc. Wahrlich, bey einer solchen Menge mitunter sehr theurer Subjecte wird es begreiflich, dass man vorschnell eingegangener Verbindlichkeiten baldigst wieder quitt zu werden sucht. Vor der Hand sollen in den nächsten drey Monaten vermuthlich französische Operetten und Vaudevilles als Nothanker dienen, für welche bereits ein besonders Abonnement eröffnet ist und folgende darstellende Individuen nahmhaft gemacht worden sind: Messrs Brice, Darville, Camel, Clement, Fradelle, Lemelle, Caesar, Casimir; Mesd^mes Brice, Sarda, Lavaquerie, Jamin, Casimir; Dll^es Eloise Lavaquerie, Adele Mayer und Brice. Vielleicht lächelt die wankelmüthige Glücksgöttinn — wie gewöhnlich — den Fremdlingen, und lässt diesen das Wunderwerk vollbringen, die Casse zu füllen.

Miscellen. Se. Majestät, der Kaiser, haben mittelst Handbillets den bisherigen Oberst-Musikgrafen, Moriz von Dietrichstein, zum Hofbibliothek-Präfecten ernannt, die dadurch erledigte Stelle aber dem k. k. Kämmerer, Grafen Carl Leonhard von Harrach, verliehen.

Carl Maria von Weber's unerwarteter Tod hat auch hier im Kreise seiner Verehrer innige Trauer erweckt. Ihm ward das seltne Loos, dessen sich sein Oheim Mozart leider nicht erfreute, schon im Leben die Früchte seines Talentes zu geniessen. Friede seiner Asche!

Die Pachtadministration des Kärnthnerthortheaters will den Vorstadtbühnen keine Vorstellungen mit Tänzen gestatten. Diese dagegen berufen sich auf ihre Privilegien, und der Hof- und Gerichtsadvocat von Manguet, als Anwald des Leopoldstädtertheaters, hat sogar Hrn. Barbaja öffentlich aufgefordert, sein Verbietungsrecht beyzubringen. Der Kläger hat wahrscheinlich einen günstigen Contractspunkt für sich; wird freylich verlieren, aber dafür andererseits entschädigt werden müssen, und in sofern dennoch gewinnen.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder von Friederike Susman, comp. — — von Ferdin. Baake. Erste Samml. v. Liedern. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 16 Gr.)

Wir heissen diesen uns ganz unbekannten Liedercomponisten mit Achtung willkommen. Er versteht es, ein Lied in seinem Mittelpunkte für das Gefühl aufzufassen, und weiss auch in die kürzesten Stücke, ihre Melodie und ihre Harmonie, etwas, selbst für sich Anziehendes zu legen. Diess zeugt für Talent; jenes für Einsicht; beydes für Besonnenheit und Bildung. Alles diess aber ist nicht auf den Landstrassen der Musik zu treffen. Um interessant zu schreiben, schärft er die Intervallen gern, liebt starke Vorhalt-Noten, künstelt auch wohl hin und wieder ein wenig. Es kann seyn, dass er jetzt Manchen darum desto mehr gefällt; wir meynen aber doch, er werde künftig etwas weniger freygebig mit Gewürz umgehen. Eigentlich zu tadeln finden wir aber auch in dieser Hinsicht nichts. Wir gehen die Lieder mit wenigen kurzen Anmerkungen durch. Ermunterung; sehr artig und vollkommen angemessen; erinnert aber etwas nahe an ein Lied von Maria v. Weber. Wiegenlied; sanft, lieblich und höchsteinfach; eben darum das, wenn auch modische, scharfe Ces nicht am rechten Orte. Die Sterne; bey aller Einfachheit keineswegs gewöhnlich, in Gesang und Begleitung anziehend. Klage; gewöhnlicher, doch nicht übel. Trennungsschmerz; trefflich, in Erfindung und Ausdruck. Möchte sich nur die Dichterin um einige Strophen kürzer gefasst haben. Die Lichter; da das Gedicht wieder eine feine Anzahl kurzer, vierzeiliger Strophen hat, die im Gesange einfach und sich gleichbleibend behandelt werden mussten, so hat der Componist dadurch Mannichfaltigkeit hineingebracht, dass er die Begleitung reich figurirt, ja ihr gewissermaassen Variationen gegeben hat. Diese sind in den Figuren selbst und in der Harmonie, gut geschrieben, aber sie verdecken den Gesang hin und wieder zu sehr und ziehen das Interesse von ihm ab und an sich, mehr, als recht und billig ist. Da die Gedichte, dem Inhalt und der Stimmung nach, in einem ziemlich engen Kreise sich bewegen, so ist es um so mehr zu loben, dass Hr. B. in seiner Musik, ohne diesen Kreis (ausser im letzten Liede) zu überschreiten, sie von einander so gut zu sondern, und so mannichfaltig zu seyn vermocht hat. An die Sängerin oder den Sänger macht er, (wieder mit Ausnahme des letzten Liedes), was Umfang der Scala oder Geläufigkeit des Vortrags anlangt, die gemässigtsten, was Ausdruck und Portamento anlangt, überall beträchtliche Anforderungen. Auch diess ist zu loben. Die blosse Geschicklichkeit und Fertigkeit der Sänger und Spieler ist in den letzten Jahrzehnten in der Privatübung der Musik genug gehetzt worden; soll die Seele, der innere Sinn, und auch der Verstand, nachgehoben werden, so müssen wir immer mehr trennen, was dem Virtuosen, und was dem Liebhaber angehört. Darin aber müssen die Componisten vorangehen, wie sie in jenem vorangegangen sind; denn sie bringen ja dar, was die Einen oder die Andern üben sollen. Die Lieder sind gut gestochen; aber das Papier sollte ausdauernder seyn, da die Lieder es seyn werden.

Grandes Variations sur une Marche favorite pour le Pianoforte etc. comp. par Ignace Moscheles, Oeuv. 32, *arrangées pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Man erhält hier die sehr brillanten, an neuen, dem Componisten wirklich eigenen Figuren reichen, und überall beliebten Variationen für Pianoforte mit Orchesterbegleitung über den sogenannten Alexandermarsch, für zwey Spieler, ohne weitere Begleitung, geschickt und so arrangirt, dass mehre Schwierigkeiten der Ausführung durch die Vertheilung erleichtert werden und das Werk selbst auch in dieser Form sich sehr gut ausnimmt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten August. №. 35. 1826.

Ueber vortheilhafte Einrichtung eines Locals für gute Wirkung des Schalles.

Von E. F. F. Chladni.

Was in einem zum Hören der Musik, oder auch eines Redners, bestimmten Gebäude einer guten Wirkung des Schalles beförderlich oder nachtheilig seyn könne, darüber habe ich zwar in meiner *Akustik* §. 214—217 und auch sonst bey manchen Gelegenheiten schon einiges gesagt; es scheint aber doch den Meisten bey weitem noch nicht hinreichend bekannt zu seyn, worauf es hier ankommt. Es wird nämlich hierin, auch in neuerer Zeit, bisweilen sehr gefehlt, selbst von geschickten Baumeistern, die aber nur gar zu oft geneigt sind, die Zweckmässigkeit, auf welche man doch in allen Dingen zuerst Rücksicht nehmen sollte, irgend einer Lieblingsidee von Schönheit aufzuopfern oder wenigstens unterzuordnen. Ich halte also für nützlich, hier das Wesentlichste von dem anzugeben, was für einen solchen Zweck zu thun, oder zu vermeiden ist.

Eine bessere oder schlechtere Wirkung des Schalles ist hauptsächlich von der Grösse und von der Gestalt des Locals abhängig.

Was nun die Grösse betrifft, so wird man in einem nicht grossen Local mit der natürlichen Verbreitung des Schalles ausreichen, (wo die Schallwellen von dem Punkte der Erregung aus sich concentrisch kugelförmig nach allen Richtungen ausbreiten), wie man denn auch in freyer Luft sowohl Musik, als auch einen Redner in einer nicht grossen Entfernung deutlich hört. Es wird also hinreichend seyn, wenn die natürliche Verbreitung des Schalles auf keine Weise, etwa durch unnöthige Hervorragungen oder Vertiefungen, gehindert wird; 2) wenn man einen zu langen Nachhall, welcher Undeutlichkeit verursachen könnte, und gewöhnlich die Folge einer fehlerhaften Gestalt ist, möglichst zu vermeiden sucht. Kommen nun in einem nicht grossen Locale zu der Vermeidung dessen, was der natürlichen Verbreitung des Schalles, oder der Deutlichkeit desselben nachtheilig seyn könnte, noch vortheilhafte Verstärkungen des Schalles zufolge einer zweckmässigen Gestalt hinzu, so ist es desto besser. In einem grössern Local wird man mit der natürlichen Verbreitung des Schalles nicht ausreichen, sondern es werden, um ihn überall deutlich zu hören, Verstärkungen durch Brechung oder Zurückwerfung der Schallwellen nothwendig seyn, über welche hernach mehr wird gesagt werden.

In Hinsicht auf die Grösse ist auch noch zu bemerken, dass es rathsam ist, einem zum Hören bestimmten Local nicht mehr Grösse zu geben, als für den Zweck erforderlich ist, weil eine sehr grosse Luftmasse weniger leicht wird stark genug zu erschüttern seyn, als eine weniger grosse. Der Raum, welchen ein Orchester einnimmt, darf auch nicht grösser seyn, als nöthig ist, weil sonst der (bey eines mässigen Temperatur der Luft etwa 1040 bis 1060 Fuss in einer Sekunde durchlaufende) Schall nicht schnell genug von einem Ende des Orchesters zum andern gelangen, und jeder Mitspieler die entferntern zu spät hören würde, so dass also kein genaues Uebereintreffen im Takte Statt finden könnte *), selbst,

*) Nicht lange nach der Einweihung des (für den Schall und auch sonst gut gebauten) Leipziger Concertsaals machte der Kapellmeister Hiller in einer Probe des zweychörigen *Heilig* von C. P. E. Bach den Versuch, die beyden Chöre entfernt von einander zu stellen, das eine auf das Orchester, das andere in die Logen gegenüber, nur um zu sehen, wie die Wirkung davon seyn würde. Er stand in der Mitte des Saales und taktirte. Nun war es aber nicht möglich, ein Zusammentreffen beyder Chöre zu bewirken, weil das eine

wenn man den Takt noch so laut schlagen, oder ihn wohl gar, wie bey den Alten üblich war, mit hölzernen oder eisernen Taktschuhen stampfen wollte.

Die Gestalt des Locals ist nun das, worauf es hauptsächlich bey einem zum Hören bestimmten Gebäude ankommt. Diese muss nämlich so beschaffen seyn, 1) dass jedes Echo und jeder zu lange Nachhall (der nichts anders, als ein vielmal und schnell nach einander wiederholtes Echo ist) vermieden wird, 2) dass vortheilhafte Brechungen des Schalles möglichst befördert werden.

Ein Nachhall, wenn er nicht zu stark ist, und nur sehr kurz, etwa nur durch einen kleinen Theil einer Sekunde, dauert, wird allemal, sowohl bey einem Instrumente, als auch in einem Saale, einer guten Wirkung des Schalles mehr beförderlich, als nachtheilig seyn, weil sonst alles gar zu stumpf klingen würde. Wenn aber ein Nachhall lange dauert, so dass man bey jedem Tone oder bey jeder Sylbe noch die Wirkung der vorhergehenden forthört, so ist dieses ein der Deutlichkeit sehr nachtheiliger Fehler, welcher möglichst vermieden werden muss. Am sichersten kann dieses durch eine amphitheatralische Einrichtung der Sitze oder überhaupt der Plätze geschehen, weil alsdann nirgends dem Orte der Schallhervorbringung gegenüber eine Strecke so gross und gleichförmig gestaltet ist, dass eine wahrnehmbare Zurückwerfung der Schallwellen erfolgen könnte.

Von Verstärkung des Schalles durch Brechungen haben viele sonst geschickte Baumeister sich sehr unrichtige Vorstellungen gemacht, und von dem, was sie hätten annehmen sollen, ganz das Gegentheil angenommen. Von schädlichen Folgen solcher unrichtigen Begriffe könnte ich manche Beyspiele anführen, ich unterlasse es aber, weil ich nicht gern ohne Noth etwas über einzelne Locale sagen will, was jemanden unangenehm seyn könnte, und weil ich glaube, dass es für Beförderung des Bessern hinreichend ist, wenn man im Allgemeinen anzeigt, was zu thun, und was zu vermeiden ist. Wenn eine Brechung des Schalles vortheilhaft seyn soll, so darf sie schlechterdings nicht in einer Rückwirkung der nach den Zuhörern hin gehenden Schallwellen bestehen (welches man vielmehr muss möglichst zu vermeiden suchen) sondern darin, dass die nach den Seiten, nach hinten und nach oben gehenden Schallwellen, deren Wirkung ohne eine Brechung oder Zurückwerfung verloren gehen würde, nach den Zuhörern hin gebrochen werden, und zwar so, dass die natürlich ausgehenden und die durch Brechung verursachten Schallwellen so kurz nach einander und so vereinigt zu den Zuhörern gelangen, das zwischen der natürlichen und der durch Brechung verursachten Wirkung kein wahrnehmbarer Zeitunterschied Statt finde. Die brechenden Seitenwände müssen also die hierzu erforderliche Gestalt haben, und nicht zu weit von dem Orte der Schallerregung entfernt seyn.

Alle Gestalten also, durch welche die zwey Absichten 1) lästigen Nachhall zu vermeiden 2) den Schall durch vortheilhafte Brechung zu verstärken, erreicht werden, sind zu empfehlen, und alle, deren Wirkung die entgegengesetzte ist, taugen nichts.

Eine elliptische Gestalt ist unter allen möglichen Gestalten die schlechteste, wiewohl es Baumeister gegeben hat, welche sie für die beste gehalten haben. Bekantermaassen hat eine Ellipse die Eigenschaft, dass alle aus dem einen Brennpunkte ausgehenden Wirkungen oder Linien sich nach einer Zurückbrechung in dem andern Brennpunkte vereinigen. Wenn man nun alles, was den Schall giebt, (das ganze Orchester) in dem einen Brennpunkte, und das ganze Publikum in dem andern Brennpunkte vereinigen könnte, so würde man den Schall erst durch die natürliche Verbreitung, und dann vielfach verstärkt weit später zum zweytenmale hören. Befinden sie sich ausser dem Brennpunkte, so wird es auch durch vielfache Brechungen an den Wänden herum einen langen sehr lästigen Nachhall geben. Eine runde Gestalt, die man sich als eine elliptische mit gleich grossen Axen oder mit zusammenfallenden Brempunkten denken kann, taugt auch eben so wenig. Wenn der Schall in der Mitte her-

---

Chor den Gesang des andern immer zu spät hörte. Es ward also nöthig gefunden, beyde Chöre auf das Orchester zu stellen, worauf denn alles gut zusammentraf. Eben so sieht man auch bey einem langen Zuge des Militärs in einiger Entfernung allemal, dass die weiter nach hinten befindlichen später auftreten, als die vordern, weil der Schall der Musik später zu ihnen gelangt.

vorgebracht wird, hört man allemal durch gleichförmige Zurückwerfung von den Wänden ihn zum zweytenmale als Echo. Wird er ausser der Mitte hervorgebracht, so giebt er durch vielfache Brechungen an den Wänden umher einen sehr lange dauernden Nachhall, welcher keine Deutlichkeit zulässt. (Von den Wirkungen des Schalles in einem runden oder elliptischen Raume wird man sich einen sinnlichen Begriff machen können, wenn man in der unsere Kenntnisse sehr erweiternden Weberschen Wellenlehre die 51ste und 53ste Figur nachsehen will, worin die durch stehende Wellen tropfbarer Flüssigkeiten in einem runden oder elliptischen Gefässe entstehenden Gestalten der Oberfläche dargestellt sind, wobey man sich aber hier anstatt der Erhöhungen und Erniedrigungen der Oberfläche die in den Luftwellen Statt findenden Verdichtungen und Verdünnungen vorstellen muss.) Eine halbrunde Gestalt wird auch nicht viel besser seyn, als eine runde. Eine hoch und gleichförmig gewölbte Decke, und besonders ein langes und hohes Tonnengewölbe werden auch allemal einen sehr lästigen und alles undeutlich machenden Nachhall geben. Alle solche Gestalten sind also zu vermeiden, und wenn auch etwas dergleichen noch so sehr mit irgend einer Lieblingsidee übereinstimmte, oder auch verlangt würde, sollte sich doch ein Baumeister nicht darauf einlassen, weil der Hauptzweck, ein deutliches Hören des Schalles, dadurch ganz verfehlt wird. Bisweilen werden sich die übeln Folgen einer fehlerhaften Gestalt durch mancherley Hervorragungen und Vertiefungen, die unter andern Umständen und bey einer bessern Gestalt nachtheilig seyn würden, wegschaffen oder vermindern lassen, manches aber nicht anders, als durch gänzliche Veränderung der Gestalt, z. B. bey einen langen und hohen Tonnengewölbe durch einen Unterzug, wodurch die Decke niedriger und flach wird.

Eine länglich viereckige Gestalt wird auf keine Weise zu tadeln seyn, wie sie denn auch mit Recht eine der gewöhnlichsten ist. Es wird nicht schaden können, wenn die Ecken etwas abgerundet werden, oder auch, wenn die Decke, welche nicht zu hoch seyn darf, flach gewölbt oder an den Seiten abgerundet ist. Da es viel zur Verstärkung des Schalles beyträgt, wenn er aus einem engern Raume in einen weitern übergeht, so wird eine parabolische Gestalt sehr vortheilhaft seyn, weil eine Parabel die Eigenschaft hat, dass die von dem Brennpunkte ausgehenden Strahlen oder Wellen durch Brechung parallel werden. Wenn also ein Concertsaal ein Paraboloid wäre, welches in parallele Seitenwände und in eine gerade Decke übergehen könnte, und das Orchester sich in dem engern Theile der Parabel befände, so müsste dieses viel Stärke und Deutlichkeit geben. Derselbe Fall würde auch seyn, wenn die Seitenwände divergirend wären, so wie auch die Decke, welche hernach in parallele Seitenwände und in eine horizontale Decke übergehen könnten. Eine schädliche Rückwirkung des Schalles von der Seite, wo die Zuhörer sind, wird in jeden Falle am besten, wie schon bemerkt worden, durch amphitheatralische Einrichtung der Sitze können verhindert werden, wie auch durch Unterbrechungen der Gleichförmigkeit an der Seite, welche der Schallhervorbringung gegenüber ist, etwa durch Logen, Tribüne, offene Thüren u. s. w.

Da der Schall stärker von unten nach oben, als von oben nach unten wirkt, weil ein dichteres Medium, wie die untere Luft, leichter ein dünneres, wie die obere Luft ist, erschüttern kann, als umgekehrt, so wird es vortheilhaft seyn, wenn das Orchester oder der Redner sich in mehr Tiefe befindet, als die Zuhörer *), wie man denn auch in den meisten Theatern in den obersten Plätzen vorzüglich deutlich hört. So mag wohl auch der Grund, warum man in so manchen Theatern das Orchester überall deutlich genug hört, nicht aber an allen Stellen den von der Bühne ausgehenden Schall, darin liegen, weil das Orchester sich niedriger befindet, und weil es in einem engern Raum eingeschlossen ist.

*) In Holland fand ich in Hörsälen und wissenschaftlichen Versammlungssälen fast allgemein, dass die Sitze eine amphitheatralische Einrichtung hatten, und der Platz des Vorlesenden unten war. Dieses gewährt ausser der Deutlichkeit des Hörens auch den Vortheil, dass derselbe Raum mehr Personen fasst, und dass Jeder alles deutlich sehen kann. So fand ich auch in Paris in dem ziemlich grossen Hörsale im Pflanzengarten, wo ich die Vorlesungen Cuvier's über vergleichende Anatomie hörte, dass auf den amphitheatralisch eingerichteten Sitzen ohne besondere Anstrengung der Stimme alles an jeder Stelle sehr vernehmlich war.

N a c h r i c h t e n.

Paris, im July 1826. *Académie royale de Musique.* Bey dem Bericht über diese Bühne ist Ref. fast immer in Verlegenheit; denn immer wieder von den Leistungen ihrer Mitglieder und den Aufführungen der längstbekannten Opern, welche ihr stehendes Repertorium ausmachen, zu hören, dürfte für das Ausland zu wenig interessant seyn. Neue Opern aber erscheinen hier nur selten, etwa jährlich zwey. Im letzten Halbjahr ist keine erschienen, wohl aber statt einer solchen Spontini's *Olimpia* mit Veränderungen und einem neuen dritten Akt, so heisst es auf dem Anschlagzettel. Vor sechs Jahren wurde diese Oper hier zum erstenmal, aber ohne besondern Beyfall gegeben; nach ein paar Vorstellungen verschwand sie von der Bühne. Nun schien sie aber besser zu behagen, so lange sie nämlich ihr Autor beschützte, denn mit dessen Abreise ist sie auch wieder verschwunden, (d. i. wahrscheinlich, er hat die Partitur wieder mitgenommen.) Ein grosses und glänzendes Ballet in vier Aufzügen: *Mars et Venus, ou les filets de Vulcain,* von Blache, Musik von Schneitzhöffer, das nicht lange nach der *Olimpia* erschien, machte weit mehr Aufsehen; es ist jetzt das einzige Cassenstück dieser Bühne, und wird es auch, meint man, bis zur Erscheinung des *Mahomet* von Rossini bleiben. Diesen *Mahomet* hat Hr. Ancelot nach Rossini's bekanntem (wiewohl wenig auf die Bühne gekommenem) *Maometto* für die grosse Oper bearbeitet, und der Componist hat diesem zufolge auch die nöthigen Veränderungen in seiner Musik gemacht, wobey er Vieles ganz neu componirt (das heisst, sich selbst abgeschrieben) haben soll. Die Proben dieser Oper sind schon lange beendigt, und man erwartet zu ihrer Aufführung nur noch die neuen Decorationen, Maschinen u. s. w., welche in grosser Anzahl nöthig sind. Andere meinen jedoch, man warte damit bis zur Winterzeit, wo man geneigter ist, das Theater zu besuchen, um alles zu berücksichtigen, was dem ersten Werke, welches Rossini auf einer französischen, und namentlich hier auf Gluck's Bühne giebt, eine gute Aufnahme zu verschaffen.

Théâtre royal de l'opéra comique. Der ausserordentliche Erfolg von Boieldieu's *Dame blanche,* die schon gegen 100 Vorstellungen erfahren hat, war den darauf folgenden neuen Opern nicht sehr günstig. Diese waren: *La vieille,* von Scribe; Musik von Fétis; *Le Timide, ou le nouveau séducteur,* von Scribe; Musik von Auber; und *Le Duël, ou une loi de Frédéric;* Musik von Rifault. Alle drey wurden mittelmässig aufgenommen. Ein noch nicht lange aus der Provinz hier engagirter Sänger, Hr. Chollet, hält nun Hrn. Ponchard, welcher bisher fast allein herrschte, das Gegengewicht.

Théâtre royal de l'Odéon. Von allen Uebersetzungen und Arrangirungen, womit sich diese Bühne beschäftigt, macht Mozarts *Figaro* seit ein paar Tagen am meisten Aufsehen. Der Anschlagzettel sagt: Musique arrangée pour la scène française par Castil-Blaze. Da wir diese arrangirte Musik noch nicht selbst gehört haben, so können wir auch nicht sagen, was sich Hr. Castil-Blaze eigentlich daran zu arrangiren erlaubt hat. Das aber haben wir gehört, dass sie nun auch mit französischem Texte sehr gefällt.

Théâtre royal italien. Ref. hat in seinem letzten Berichte bemerkt, dass die Mainvielle-Fodor mit der *Semiramide* und die *Semiramide* mit der Fodor nicht gefallen haben. Diess gilt nur von einer Vorstellung, denn die Fodor ist Krankheit halber, seitdem nicht wieder aufgetreten. Später hat Mad. Pasta ihre Rolle übernommen, und die Pasta und die *Semiramide* haben besser gefallen; jedoch die erstere besser als die letztere.

Eine neue Oper hat uns dieses Theater seit sieben Monaten nicht zu hören gegeben; wohl aber neue Sänger. Die wichtigste Erscheinung, zugleich wohl für Deutschland die interessanteste, war Dem. Sontag. Wir erwähnen daher nur diese. Sie begann ihre Debüts mit dem *Barbiere di Siviglia.* Ihr Empfang war schlimmer als kalt, denn Einige, die sie bey ihrem ersten Auftreten mit Applaus begrüssen wollten, wurden von einer grösseren Anzahl zum Stillschweigen gebracht. Kaum hatte sie aber die erste Phrase ihrer ersten Arie gesungen, als eine Bewegung unter den Zuhörern, und ein dumpfes Geräusch allgemeine angenehme Ueberraschung kund that. Man konnte das Ende der Arie nicht abwarten, um durch die lautesten Beyfallsbezeigungen das kurz vorher geäusserte Misstrauen und die Lauigkeit wieder zu vergüten. Von diesem Augenblicke an bis zu ihrem Abschiede (31. July) genoss die Sängerin einen Beyfall, auf den jede Sängerin der Welt stolz seyn könnte. Während der zwey Monate ihres Hier-

seyns erschien sie noch in der *Donna del Lago*, im *Don Giovanni* (Donna Anna), der *Cenerentola* und *Matrimonio segreto*. Man sieht (und man wusste es zu schätzen), dass sie die Rollen der Pasta, die während dieser Zeit in London war, vermied, um einem Vergleich auszuweichen, wobey die Pasta durch ihren höheren, tiefer gefühlten tragischen Ausdruck, Dem. Sontag aber durch die Schönheit ihrer Stimme und durch ihre Grazie gewonnen haben würde.

Ref. hat bemerkt, dass die meisten in Paris ankommenden Deutschen der Meinung sind, es herrsche hier im Gebiete der Kunst für Alles, was einmal zu Ansehen gekommen sey, ein unüberwindliches Vorurtheil, und eine daraus entspringende Kabale, welche sich jedem Fremden als Hinderniss in den Weg stelle. Allein, diess ist ein offenbarer Irrthum. Wie überall, giebt es allerdings auch hier eine Söldner- und Enthusiasten-Kabale: dass diese aber schlimmer und allgemeiner sey, als an andern Orten, das lässt sich durch eben so viele Beyspiele widerlegen, als es fremde Künstler gegeben hat, die in Paris zu einem grossen Ruhm gelangt sind. Nur dadurch zeichnet sich das hiesige Publikum aus (das nämlich, welches sich zum Richter über musikalische Erscheinungen aufwirft), dass es sich nicht so leicht von einem vorauseilenden Ruf einnehmen lässt: es ist ungläubiger als jedes andre; es betet nicht eher an, als bis es selbst gesehen und gehört hat. Daher hat ein fremder Künstler hier verhältnissmässig desto schwereres Spiel, je grösser der Ruf ist, der ihm vorangeht. Um aller Lobpreisungen in auswärtigen Blättern halber wird ihm nicht eine einzige Fehlnote verziehen. Ist er aber einmal gehört und geprüft worden, und hat gefallen; dann wird der Liebling auch vielleicht höher erhoben, als von irgend einer andern Nation.

Concerte. Die Anzahl der Concerte vermehrt sich hier mit jedem Jahr, so wie sich ihr Gehalt in gleichem Verhältnisse vermindert; gerade als wenn das Gute nur in einem bestimmten Maasse vorhanden wäre. Die gewöhnliche Zusammensetzung eines Concert à la mode ist ungefähr folgende: Erste Abtheilung. No. 1. Der erste Satz eines Clavier-Trios, um dem Publikum Zeit zu geben, still zu werden; auf diesen wird selten gehört, wie in den Theatern Italiens auf die Zwischenrecitative; No. 2. Eine italienische Arie; wenig Beyfall, denn die Zuhörer sind noch nicht alle angekommen; No. 3. Variationen für die Flöte; No. 4. Drey Romanzen, jede von drey Strophen, von einer Tenorstimme vorgetragen, mit Begleitung des Pianoforte; der Witz der Worte macht die Zuhörer lachen, die Mollwendung mitten in jeder Strophe mit dem weinerlich schmelzenden Vortrage des Sängers erregt ein stummes Schmachten, und der Rückeintritt in den Dur-Ton presst der kaum athmenden Versammlung ein labendes Ah! aus; No. 5. Phantasie für das Pianoforte über beliebte Themen, von dem Virtuosen componirt; der stürmisch wirbelnde und trillernde Ausgang verschafft ihm Beyfall; No. 6. Ein italienisches Duett mit Pianofortebegleitung.

Zweyte Abtheilung: No. 7. Variationen für die Oboe; No. 8. Italienische Arie; No. 9. Variationen für die Violine; No. 10. Drey Nocturnes (zweystimmige Romanzen), jede von drey Strophen, von einer Dame und dem Autor gesungen.

Vermischte Nachrichten.

Für den Concurs im hiesigen Conservatorium sind ausser den im Jahrgang 1824 No. 46 dieser Zeitung bereits erwähnten Anordnungen dieses Jahr noch folgende getroffen worden:

Die Schüler aus den Classen der Blas- und Saiteninstrumente sind gehalten, den ihnen zum Concurs aufgegebenen Satz auf keine Weise zu verändern, nämlich, keine Note, keinen Lauf und keine Verzierung anders zu geben, als sie der Verfasser vorgezeichnet hat. Die Lehrer allein sind berechtigt, die Stücke abzukürzen, die etwa zu lang seyn könnten, wie das immer geschehen ist.

Von diesem Jahre an und für die Folge sind auch die Cadenzen (Points d'orgue) für alle Instrumente untersagt.

Die Concurrenten für's Pianoforte sind nun auch gehalten, einen Satz vom Blatt weg, wie diess für alle andere Instrumente immer gebräuchlich war, vorzutragen.

Die Schüler, welche der gegenwärtigen Verordnung nicht entsprechen, werden nach ihrer Anhörung vom Concurs ausgeschlossen.

der Director der k. Schule,
L. Cherubini.

Neuere Anordnung, für den nächsten Concurs, die Violinclassen betreffend.

Auf die Bemerkungen der Herren Professoren der Violinclassen, dass das Concert, welches dieses Jahr für sie gewählt wurde, nothwendig regulirt werden müsse, indem der Autor (Viotti) durchaus keine Andeutung der Triller und Verzierungen gegeben habe, und dass es in seiner einfachen Gestalt nicht zu einem Concurs dienen könne, werden die Herren Professoren, jedoch nur für dieses Mal, bevollmächtigt, dem Concerte beyzufügen, was ihm nach der eigenen Spielart, worin ein jeder seine Schüler unter-

richtet hat, fehlt; für die Zukunft aber wird das Stück so gewählt werden, dass es keiner Veränderung bedarf, oder, im Fall diess nicht möglich seyn sollte, wird einem der drey Professoren allein aufgetragen werden, die nöthigen Veränderungen zu machen, welche alsdann die Schüler aller drey Classen zu beobachten haben; und damit aus dieser Anordnung keine Einseitigkeit entstehe, wird ein Professor nach dem andern, von Jahr zu Jahr, dieses thun.

Die Cadenzen (points d'orgue) bleiben aber dessen ungeachtet auf immer untersagt.

Am 21. Juny 1826.

L. Cherubini.

Im Monat April starb der berühmte Instrumentmacher Erard. Es sind nun schon an funfzig Jahre, seitdem er (mit seinem Bruder, der sich gewöhnlich in London aufhält) seine ersten Instrumente hier zu verfertigen anfing. Ihm verdankt Frankreich, zum Theil auch andere Länder, die erste allgemeine Einführung des Pianoforte. Lange, selbst bis auf die neuern Zeiten, behielten die Instrumente, welche in Frankreich (wiewohl durchgängig von Deutschen) verfertigt wurden, die von ihm angegebene Gestalt und Mechanik bey. Wenn dieser um die Kunst so verdiente Mann im hohen Alter mit seinen Pianofortes den neueren Instrumentmachern, die nur da anzufangen hatten, wo er aufhörte, das Gleichgewicht nicht mehr halten konnte, so hat er es doch seit dreyssig Jahren mit seinen Harfen gethan, ohne, wie sie, einen Vorgänger zu haben.

Die Gebrüder Hermann sind seit einiger Zeit hier; sie haben in einem öffentlichen Concert, welches sie veranstalteten, wie auch in mehrern Privatgesellschaften, mit ihren Vocal- und Streich-Quartetten sehr gefallen.

Recensionen.

Sechs geistliche Lieder für eine Bass- oder Altstimme, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte — — von C. H. Rink. Op. 81. Mainz, b. Schotts Söhnen. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Mag es Andern Freude machen und mögen sie als Recensenten ihrer Pflicht zunächst dadurch nachzukommen glauben, dass sie bey Anzeige guter Werke vor allem die Mängel und Unvollkommenheiten derselben hervorheben und den Lesern einschärfen! Thun sie es mit Grund und ohne kränkende Bitterkeit oder Anmaassung: so hat der Schreiber dieses Aufsatzes so wenig dagegen, als andere Leute, wenn es auch über ihn selbst herginge. Ihm aber macht es Freude und er glaubt als Rec. seiner Pflicht zunächst dadurch nachzukommen, dass er bey Anzeige guter Werke vor allem das vorhandene Gute und Schöne derselben hervorhebt und den Lesern anempfiehlt; und er hofft, man werde auch dagegen nichts haben. Denn dieses sein Verfahren ist schlechterdings nicht Lobhudeley. Lobhudeley wird dem Schuld gegeben, der lobt, was nicht gut ist, oder der, was es ist, in ungemessenem, unbedingtem Preisse, lobt, und vor dem Autor dasteht, staunend,, tief gebückt, die grosse Posaune am Munde.

Hier haben wir ein wahrhaft gutes Werk; ein Werk, das sich, bey vielmaligem Durchgehen stets von neuem dem Rec. also, und zwar seinem Verstande eben so, wie seinem Gefühle, bewähret hat; und darum wird er hier von seiner Weise nicht ablassen. Er wird es loben, wie er muss; er wird es aber gemessen und bedingt loben, wie er soll; er wird sich zunächst an sein Gutes und Schönes halten, wie er liebt; er wird aber auch auf seine Mängel kurz hindeuten, wie er darf.

Das Gute, was diese Lieder mit allen, die man also zu nennen befugt ist, gemein haben — bedachtsame Wahl der Gedichte, ein nicht erfolgloses Bemühen, was einem jeden derselben für die Empfindung zu Grunde liegt, in die Musik zu legen, richtige Declamation und Accentuation, reine Schreibart u. s. w. — Das bleibt hier unangeführt; denn es ist die Rede von Compositionen des in seiner Sphäre so trefflichen, und auch berühmten Rink, bey dem diess Jedermann ohnehin voraussetzt. Nur das Gute, was diese Lieder besonders auszeichnet, führen wir an; und diess glauben wir auf zwey Hauptpunkte zurückführen zu können. Ein, keineswegs schwächlich und empfindelnd, vielmehr in Kraft, demüthiger, gottergebener, christlich frommer Sinn, der, wie in dem Ganzen der Sammlung, so in jedem einzelnen Stücke, unverkennbar lebt und waltet, unfehlbar Jeden, dem er selbst nicht fremd ist, ergreift, und, will er's nur, und geht nicht zerstreut, nicht ohne ernste Sammlung daran, ihn in die Stimmung versetzt, in welche er versetzt werden soll: diess ist der erste Hauptpunkt. Der zweyte ist, dass unser tiefsinniger, trefflicher Harmoniker von den Schäz-

zen, um welcher willen er also heisst, nicht selten Gebrauch gemacht hat, mit grosser Sorgfalt, aber ohne allen Prunk mit Gelehrsamkeit, ohne alles Künsteln oder Umhersuchen, vielmehr in so natürlichem Fluss und meistens in so edler Einfalt, dass, wer dieser Dinge nicht näher kundig, bloss ihre Wirkung empfinden und glauben wird, das müsse nun eben so seyn und finde sich bey einem guten Componisten von selbst. Dass man nun an diesem Beyden, und was sich hieraus ergiebt, viel, sehr viel habe, das braucht nicht erst ausgesprochen zu werden. Desto unbesorgter setzen wir hinzu: den melodischen Erfindungen an sich, obschon sie überall gut sind und das ausdrücken, was sie sollen, wäre doch hin und wieder etwas mehr Frische zu wünschen; und in der Begleitung wird man manche kleine Nachmalung einzelner Bilder oder bildlicher Ausdrücke des Dichters, wenn auch nicht zu tadeln finden, doch lieber entbehren wollen.

So viel im Allgemeinen: jetzt gehen wir die Lieder im Einzelnen, ohne jenes Allgemeine, was wir bey weitem als die Hauptsache betrachten, wieder zu erwähnen, kürzlich durch, um da und dort noch ein Wort über Einzelnes hinzuzusetzen.

1. Am Neujahrs- oder Geburtstage. Sehr einfach, sanft, und doch das Herz bewegend; vollkommen, wie es seyn soll. Das Gedicht hat hier nur Eine Strophe; hat es wirklich nur diese eine? Schade! Wir kennen es nicht, und da der Dichter nicht genannt ist, wissen wir es nicht aufzusuchen. Um seinen Hauptgedanken mehr zu vervollständigen, und auch, um den Eindruck der schönen Melodie durch Wiederholung zu verstärken, ohne dieselben Worte noch einmal zu singen, haben wir uns eine zweyte Strophe, möglichst im Tone der ersten, dazu ersonnen. Für den Fall, dass Andere mit uns gleich empfinden und Gebrauch von ihr machen wollen, setzen wir diese Strophe her. Die erste Strophe schliesst: Gott, der du Allen gütig bist, gieb mir auch, was mir nützlich ist.

Was wird in diesem Jahr mir nützen?
Freud' oder Leid? Glück oder Schmerz?
Wer weiss es! Doch du wirst mich schützen:
Das weiss mein Geist, das fühlt mein Herz.
Was will ich mehr? Herr, bleib' ich dein,
Bleibst du, auch wenn ich sterbe, mein.
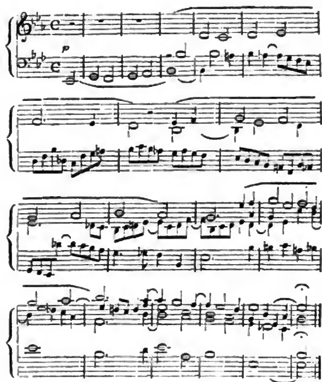
2. Die Vollendung. Gut, doch keines der ausgezeichnetern Stücke. Diess muss dem Basse vorbehalten werden; nicht nur gewisse Gänge, sondern, was man den eigenthümlichen Charakter einer Singstimme nennt, und hier auch die ganze Führung derselben, wollen es. Die Stelle, S. 4, Syst. 2, Takt 1, hätte auch für den Alt, wenn er sie ja vortragen sollte, abgeändert beygesetzt werden müssen.

3. Psalm. Durchcomponirt, gewissermaassen cantatenmässig; in dieser Schreibart einfach, angemessen und, besonders von S. 7 an, an's Herz dringend.

4. Gelübde der Liebe. Zwey Strophen; die Musik beyder einander so weit verähnlicht, als es das genauere Anschliessen an den Text zuliess; mehr als eigentliches Lied behandelt; der Ausdruck innig; die Schreibart, ohne alles Auffallende oder Künstliche würdig und einnehmend.

5. Die Auferstehung; durchcomponirt, wieder gewissermaassen cantatenmässig; an Geist und Kraft, auch an Eigenthümlichkeit und Kunst, eines der trefflichsten Stücke, das, mit Wärme und Nachdruck vorgetragen, die beabsichtigte Wirkung gar nicht verfehlen kann. (Eine kleine Besonderheit, die an sich wohl nicht statt haben sollte, wollen wir um etwaniger Nachahmer willen nicht übergehen. Hr. R. scandirt das oft vorkommende „Halleluja;" bald Hallelujah (◡◡–), bald Hallelujah (◡–◡◡), aber nicht willkürlich, sondern mit Absicht; nach erster Art nämlich, wo es am Aufschwung und in Begeisterung, nach zweyter, wo es in Demuth, mit Ruhe vorgetragen werden soll. Ist das auch ein Spiel, so ist es doch ein so kindlichunschuldiges, dass man, wie es nun dasteht, es zu tadeln nicht über's Herz bringen kann. Aber nachmachen soll man's nicht.)

6. Darstellung Jesu im Tempel; ein wahres Meisterstück, eigener Art und Kunst, in's Grosse auf sieben Seiten ausgeführt. Das uns bisher unbekannte Gedicht, dessen Verf. nicht genannt, ist ein seelenvolles, frommes, in einfachster Würde ausgesprochenes Kirchenlied, aus älterer Zeit, oder dieser (etwa wie die von Novalis) sehr glücklich nachgebildet. Es bestehet aus zehn vierzeiligen Strophen, nach der Kirchenmelodie: Ach bleib mit deiner Gnade. Diese Melodie hat nun auch Hr. R. seiner Musik zu Grunde gelegt; und gleich die Einleitung, durch das Instrument allein, weiset darauf hin. Hier ist sie; man trage (auf dem Pianoforte) sie so vor, dass die Hauptmelodie durch Bindung hervorklingt, fange ganz leise an, steigere dann, etwa vom Zutritt der dritten Stimme an, Alles allmählig in der Stärke, und lasse, vom 16ten Takte an, Alles allmählich wieder leiser werden.



Nun folgt mit der ersten Strophe des Liedes der Choral, wie er ist, nur hin und wieder in etwas geschärfterer Harmonie, als bey Begleitung einer Gemeinde rathsam wäre. Die zweyte Strophe ist ein freyer, sehr feyerlicher Zwischengesang; die dritte wieder der Choral, aber in der Begleitung variirt; und so fort im Wechsel; der Choral, wo er wiederkömmt, anders, reicher und künstlicher variirt. Die Wirkung des Ganzen, und auch jedes Theiles, ist trefflich; sie ist ganz die, welche sie seyn soll.

Der gelehrte Meister empfange unsern Dank für diese wahre Bereicherung unsrer Sammlungen zur Beförderung der Andacht in Einsamkeit oder mit wenigen Gleichgesinnten. Er empfange ihn aber auch für ein zweytes, vor etwa einem Jahre herausgekommenes Werk, das denselben edlen Zweck auf andere Weise, doch eben so sicher, erreicht, und das wir hier zu nennen uns um so mehr verbunden achten, da, so viel uns irgend bekannt, noch nirgends eine Beurtheilung davon erschienen ist: nämlich für seine

Sechs Choräle, mit zwey-, drey- und vierstimmigen Veränderungen — Op. 77. Cöln, bey Simrock;

ein Werk, worin besonders der Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott, mit sechs Variationen, und der: Jesu, meine Freude, mit neun Variationen, ungeachtet sie gar nicht schwer zu fassen und auch nicht schwer auszuführen sind, zuverlässig unter das Gediegenste und Kunstwürdigste gehören, was, seit Sebastian Bach und seine unmittelbaren Schüler entschlafen sind, in dieser Gattung geliefert worden ist.

Kurze Anzeige.

Le plaisir de tous les goûts, ou 30 Variations sur l'air: Fleuve du Tage, pour Guitare — — comp. par F. Molino. Op. 35. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Das: Le plaisir etc. soll sich wohl theils darauf beziehen, dass über das genannte Liedchen kleine Sätze der verschiedensten Art geschrieben, theils aber auch darauf, dass in denselben die verschiedensten Spiel- und Behandlungsarten der Guitarre benutzt sind. Das Letzte zeichnet diess Werkchen besonders aus. Nach kurzer Einleitung, dem Thema selbst und einigen Variationen gewöhnlicherer Art folgen nämlich: ein Marsch, eine Menuet, Contretänze, eine Française, eine Anglaise, eine Polonaise, ein Bolero, ein Fandango, Walzer verschiedener Art etc. welchen allen das Thema zu Grunde liegt. Der Behandlungsart des Instrumentes nach wechselt die arpeggirende, die figurirte, die vollgriffige, die vollstimmige etc. Auch in Hinsicht der Ausführbarkeit sind die Stücke sehr verschieden: manche leicht, mehre schwerer, einige ziemlich schwer. Wo für die Ausführung etwas Besonderes anzumerken war, da ist es vom Verf. angemerkt worden. Den Erfindungen nach ist keiner dieser vielen kleinen Sätze ohne alles Interesse, und mehre nehmen sich sehr hübsch aus. Sonach ist für Nutzen und Vergnügen gesorgt; nämlich innerhalb der Gränzen, die bey einem Werkchen dieser Art vorauszusetzen sind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. №. 36. 1826.

Franz Danzi,

geb. 1760, gest. 1826.

Wenn in den Annalen der Tonkunst blos den Meistern derselben, die in ihr ganz eigentlich Epoche gemacht, eine neue Schule gestiftet, oder sonst entscheidend in den Gang ihrer allgemeinen Geschichte eingegriffen, nach ihrem Tode ein Denkmal errichtet werden dürfte, so würden die Freunde des Künstlers, den die Ueberschrift nennt, hierauf einen Anspruch zu machen sich nicht erlauben; denn wirklich gehört Danzi nicht zu jenen Meistern. Wenn aber ein nicht gemeines Talent, nach mehren Seiten hin sorgsam ausgebildet, wenn eine beträchtliche Anzahl schätzbarer, zum Theil mit ausdauerndem Beyfall aufgenommener Werke, wenn eine, zwar nicht auffallende, aber treue und Vielen nützliche Wirksamkeit, wenn diess, verbunden mit redlichem, wohlwollendem Charakter und freundlichem, angenehmem Wesen, Anwartschaft auf solch ein Denkmal giebt: dann dürfen die Freunde Danzi's den Raum dazu für ihn in Anspruch nehmen, und hoffen, er werde ihnen nicht versagt werden. —

Das Jahr der Geburt D.'s ist oben angegeben; der Ort war Mannheim. D.'s Vater war kurpfälzischer Hofmusicus und erster Violoncellist in der Kapelle, diese aber, wie bekannt, damals eine der vorzüglichsten in der Welt; so dass es z. B. für reisende Virtuosen als ein offener, überall gültiger Empfehlungsbrief galt, aus der Mannheimer Schule zu stammen. Denn Mannheim bildete, wie etwas später für die Schauspielkunst, so damals für die Musik, wirklich eine eigene, selbstständige Schule, die, wenn sie in mancher Hinsicht andern der vorzüglichsten nachstand, auch ihre besonderen Vorzüge vor diesen besass. Unter ihren Vorzügen war vielleicht der unterscheidendste, dass sich in ihr länger und reiner als in den meisten andern erhielt — nicht nur der einfachere, edlere, ausdrucksvollere Gesang, sondern auch, was einer ihrer berühmtesten Lehrer der Composition, der geistvolle, aber etwas querköpfige Abt Vogler, in seiner selbst erfundenen Sprache nannte „das Gesang;" nämlich, die, jenem Gesange ähnliche Behandlung der Musik überhaupt, sowohl in der Composition für alle Stimmen, der Instrumente wie der Menschen, als auch in der Ausführung derselben auf jedem hervortretenden Instrumente. — D.'s Vater, Innocenz, wurde der Lehrer des Sohnes, und das schon frühzeitig, da dieser Talent und Neigung zeigte. Er brachte ihm die Elemementarkenntnisse aller Musik und das nächste Mittel, sie anzuwenden, das Klavierspielen und Singen, leicht bey; dann hielt er ihn zum Spiel seines eignen Instruments, des Violoncells, an, und im letztern blieb er auch in der Folge sein Lehrer. Uebrigens aber überliess er ihn, etwa vom zehnten Jahre an, der öffentlichen Schule, der musikalischen sowohl, als der wissenschaftlichen; und da jede von beyden gut, der Knabe fähig, folgsam und fleissig war, so machte dieser auch in beyden erwünschte Fortschritte. Da wir hernach von ihm nur als Musiker zu sprechen haben, so nehmen wir hier voraus, was seine übrige Ausbildung anlangt. Diese war, nach mehren Seiten hin, nicht unbeträchtlich, und für einen Tonkünstler ausgezeichnet. Er hatte auf jenen früh gelegten, guten Grund mit Lust und Fleiss fortgebauet; ja, er bauete gewissermaassen sein Leben lang daran fort; so dass er als Mann nicht nur vielerley, — auch was mit seiner Kunst nicht in Verbindung steht — sondern zugleich es klar, im Zusammenhange und in Ordnung wusste. Darum sprach und schrieb er auch gut; konnte von dem, was er wollte und machte, Rechenschaft geben; war in der Unter-

haltung interessant, im Benehmen gesittet und angenehm u. s. w. Uebrigens war er der lateinischen Sprache einigermaassen, der französischen hinlänglich, der italienischen sehr mächtig, machte artige deutsche Verse — kurz, er war, was man, im Sinne der Gesellschaft, einen feinen und gebildeten Mann nennt; zu welchem sich heran zu bilden, als welchen sich immer zu zeigen, ihm freylich dadurch erleichtert ward, dass ihm ein gemässigtes, zwar ziemlich lebhaftes, doch nicht leidenschaftliches und gefügiges Wesen angeboren war. — Jetzt kehren wir zu seiner Jugend zurück.

Neigung und Geschick zur Composition meldeten sich früh bey ihm. Schon als zwölf- bis dreizehnjähriger Knabe schrieb er unaufgefordert Allerley, was wenigstens dem Vater und dem engern Kreise, dem es bekannt ward, wohl gefiel. Lieder waren es und Stücke für's Violoncell. Denn diesem Instrumente widmete er fortwährend vorzüglichen Fleiss; so dass er auch, noch ein Jüngling, als Violoncellist in die Kapelle aufgenommen wurde. Wir haben später ihn gehört. Sein Spiel war in jeder Hinsicht sehr gut; es war selbst ausgezeichnet, aber nicht im Brillanten und Feurigen, sondern, seiner Natur und seiner Schule gemäss, eben in dem, was Vogler „das Gesang“ nannte. Dahin strebte er auch, und sein ganzes Leben hindurch, in seinen Compositionen, von welcher Gattung sie übrigens seyn mochten; und diejenigen, wo ihm diess am besten gelang, wo diess auch vor allem entscheiden kann und darf: diese sind überhaupt seine vorzüglichsten, leben und wirken noch jetzt, und werden hoffentlich noch geraume Zeit leben und wirken.

Ihm in der Geschichte seines Lebens ferner Schritt für Schritt zu folgen: das vermöchten wir wohl; aber wir versagen es uns, weil dieses sein Leben fast nur Ereignisse darbietet, welche zwar seine nähern Freunde, nicht aber das Publicum interessiren können; und jene wissen sie ohnehin. Folgendes sind die Haupt- und Wendepunkte seiner Lebensgeschichte.

Im Jahre 1778 wurde er, mit der gesammten Kapelle und Oper, nach München versetzt. Hier hörte er viel; hier schrieb er auch viel, und allzuviel, darum von sehr ungleichem Gehalt und Werth. Auch Opern schrieb er in dieser und der nächstfolgenden Zeit. Die *Mitternachtsstunde* und *Iphigenie* sind die besten. Diese gefielen und verdienten zu gefallen; doch eigentliches Glück machten sie nicht und wurden daher auch nicht weit verbreitet. Beyde enthalten nicht wenige treffliche Stücke, und das Ganze einer jeden ist in einem, dem Gedichte angemessenen Style festgehalten; aber es fehlt ihnen der Glanz genialer Erfindung, die Schärfe und Bestimmtheit in der Zeichnung der Charaktere, und das zündende, um sich greifende Feuer in der Ausarbeitung; welches Dreyes der Theatermusik nicht fehlen darf, wenn sie durch sich selbst ein bedeutendes, ausdauerndes, und nicht vielleicht durch anderes Hinzukommende ein mehr zufälliges, flüchtiges Glück machen soll. Diess Hinzukommende kam aber bey jenen beyden Opern nicht hinzu; und der letzern schadete noch die Nachbarschaft Glucks; der erstern, dass man den Mozart, besonders dessen *Figaro*, nicht wenig, hin und wieder auch etwas über Gebühr, hindurch hörte. *) Doch ward D.'s Bemühen vom Hofe erkannt und er (1796) zum Vice-Kapellmeister ernannt.

Einen für ihn sehr bedeutenden Abschnitt seines frühern männlichen Alters machte seine Verheyrathung mit Margarethe Marchand, der Tochter des Theaterdirectors in München, einem höchst liebenswürdigen Mädchen, schon als Kind einem Günstlinge des dortigen Publicums, das es in Kinderrollen auf dem Theater zu sehen gewohnt war, dann einer trefflichen Sängerin in italienischer und deutscher Oper, einer eben so trefflichen Schauspielerin und Klavierspielerin. Die Verbindung war von beyden aus inniger Liebe geschlossen worden, und so beglückte sie auch beyde höchlich. Des Glücks ihrer neuen Ehe um so mehr und in ungewohnteren Verhältnissen froh zu werden, nahmen sie (1791) Urlaub zu einer Reise auf unbestimmte Zeit. Die Punkte, wo sie am längsten verweilten, waren — in Deutschland Leipzig und Prag, wo sie sich, Er als Musikdirector, Sie als Sängerin, bey der kleinen, aber vortrefflichen, italienischen Oper des Unternehmers, Guardasoni, die des Sommers in erster, des Winters in zweyter Stadt, ihre Vorstellun-

*) Die *Mitternachtsstunde* ist in vollständigem Klavierauszuge erschienen. Sie verdiente in dieser Gestalt bekannter zu seyn, als sie es ist, um nicht weniger, nicht nur überhaupt ausgezeichneter, sondern auch am Klavier sich sehr gut, ja zum Theil noch besser, als von der Bühne, ausnehmender, ein- oder mehrstimmiger Gesänge willen.

gen gab, engagirten. Noch jetzt werden ältere Freunde der Tonkunst an beyden Orten sich der als Frau, Sängerin und Schauspielerin, höchsteinnehmenden Margarethe, z. B. als Susanne in Mozarts *Figaro*, als Caroline in Cimarosa's *heimlicher Ehe*, als Nina in Paisiello's Oper gleiches Namens — in ihrer geist- und seelenvollen, lieblichen und zierlichen Erscheinung, gern erinnern. 1794 und 95 hielten sich die glücklichen Eheleute in Italien auf, und auch hier fand Margaretha (besonders in Venedig und Florenz) ausgezeichneten Beyfall: doch fühlte sie, dass das häufige Singen erster Rollen auf den grossen Theatern Italiens sie zu sehr angriff — sie war mehr klein, als gross, und sehr zart gebauet — wesshalb beyde 1796 nach München und in ihre früheren Verhältnisse zurückkehrten, wo nun, wie gesagt, D. zum Vice-Kapellmeister ernannt wurde. Aber das junge Weib brachte einen, unter ihrer Heiterkeit und eifrigen Kunstthätigkeit nur um so tiefer verborgenen Keim des Todes mit zurück. 1799 brach dieser schnell hervor, und stürzte sie in eine schnelle Auszehrung, im folgenden Jahre, dem 32sten ihres Alters, in ein frühes Grab.

Danzi vermochte kaum ihren Verlust zu ertragen. In jeder Oper, wo sie ihn und alle Anwesende sonst entzückt hatte, und die er nun ohne sie dirigiren musste, sah er sie vor Augen und litt unbeschreiblich. Diess, und wohl auch die Collegenschaft mit Winter, mit dem er zwar nicht in üblem Vernehmen stand, der aber doch durch Ueberlegenheit der Talente, der Werke, des Einflusses, und wohl auch durch das, zwar Redliche, aber Derbe seiner Natur und Verfahrungsweise, wider Willen auf ihn drückte — machte ihm den Ruf zum Wirtembergischen Kapellmeister nach Stuttgart willkommen, und er begab sich 1807 dahin. Die grossen Veränderungen in Wirtemberg erstreckten in den folgenden Jahren sich auch auf das Theater und die Hofmusik; und so bewarb sich D. um die gleiche Stelle am Badenschen Hofe, erhielt sie, und lebte fortan und starb zu Carlsruhe, geschätzt von Jedermann, geliebt von denen, die ihm in irgend einer Hinsicht näher standen, aber ohne jemals, seit dem Tode seiner Frau, die völlige Zufriedenheit und Heiterkeit seines Innern wieder zu erlangen.

Diess, glauben wir, wird aus der Geschichte seines Lebens für das grössere Publikum genug seyn. Von seinen zahlreichen Compositionen *) fast aller Gattungen können wir gleichfalls kurz seyn; denn, wie schon gesagt, eigentlich Epoche gemacht und etwas geradezu Neues in die Tonkunst eingeführt — das haben sie nicht; auch sind mehre der vorzüglicheren noch jetzt bekannt genug. Sonach wird Folgendes über sie genügen.

In seinen Instrumentalcompositionen ist (den wunderlichen Ausdruck noch einmal zu gebrauchen) „Das Gesang," und die Behandlung jedes Instruments nach seiner Natur, das vorzüglichere: aber bey der grossen Revolution, die in der Instrumentalmusik während der letzten Jahrzehnde vorgegangen ist, und die D. zwar miterlebte, ihre grossen Resultate erkannte und hoch hielt, aber sie sich nicht wohl aneignen, noch weniger vermehren konnte — sind diese seine Arbeiten mit so vielen verwandten, gleichfalls achtbaren und zu ihrer Zeit sehr beliebten entschlafen, oder sie gehen doch ihrer Ruhe entgegen. Weit höher stehen die bedeutenderen von seinen Compositionen für den Gesang. Einiger seiner Opern ist schon gedacht, und auch, dass besonders die *Mitternachtsstunde* (wir halten sie überhaupt für seine beste) treffliche, aber mehr für die Privatunterhaltung und höhere Ausbildung im Gesange, als für das Theater, enthält. In seinen sehr zahlreichen Liedern und anderen Gesängen verwandter Gattungen, ein- oder mehrstimmigen, findet man stets richtige, sorgsame Behandlung der Gedichte und einen guten Gesang; aber nicht wenige derselben sind auch schön erfunden und sehr ausdrucksvoll. Dahin rechnen wir vornämlich auch die Gesangstücke verschiedener Art (zum Theil geistliche), welche er in späteren Jahren in Carlsruhe zunächst für den dortigen Singverein, oder für Freunde und Freundinnen geschrieben hat; aber eben diese sind noch nicht, oder doch nur zum kleinsten Theile, gedruckt. Seine Sammlung von Solfeggien ist weitverbreitet, und verdient, es zu seyn. Gehören sie doch unter die besten, die wir aus neuer Zeit besitzen; denn er war auch ein trefflicher Gesanglehrer. Endlich, seine Kirchencompositionen — *Messen, Te Deum laudamus, Magnificat, Cantaten, Psalmen etc.* — sind, wie verschiedener Art, so auch verschiedenen Gehalts

*) Gerber im *neuen Tonkünstler-Lexikon* führt deren nicht wenige, doch bey weitem nicht alle gedruckten an; es sind aber der ungedruckten weit mehre, als der gedruckten.

und Werths; in den besseren aber, besonders aus späterer und letzter Zeit, spricht sich unverkennbar ein von dem Gegenstande durchdrungener Geist, ein frommes Herz, ein, auch in den kunstvolleren Formen, wohlgeübter Künstler, in sanfter Würde, nicht geringer Kraft und schöner Haltung aus. Für das in allen diesen Hinsichten schönste seiner Werke dieser Gattung halten wir ein grosses — erinnern wir uns recht, in sieben Sätzen ausgeführtes — *Te Deum laudamus*. Von allen diesen kirchlichen Compositionen ist, so viel wir erfahren können, nichts gedruckt*) bis auf eine Gelegenheits-Cantate, die zwar mehres Gute enthält, doch keineswegs zu D.'s besten geistlichen Werken gehört. Dass jenes *Te Deum laudamus* in Partitur gedruckt würde, das möchten wir wohl wünschen, nicht bloss um des Autors, sondern auch um des Werkes selbst und um der Freunde dieses edlern Fachs der Tonkunst willen.

Hiermit scheiden wir von dem guten, wohlgesinnten, dienstfertigen, gebildeten, angenehmen Manne; aber sein Andenken wird uns, und gewiss nicht Wenigen, immer theuer bleiben. Gewirkt hat er, obschon ohne grosses Aufsehen zu machen, und in späterer Zeit vorzüglich im engern Kreise derer, die ihm, auf sie zu wirken, selbst Gelegenheit gaben; auf diese aber nicht wenig, und wohl nie anders, als dass sie sich ihm dafür verbunden erachten müssen. Sollten wir ihn, in seinem Wesen, seinen Arbeiten und seiner übrigen Wirksamkeit, mit einem der deutschen Dichter in diesen Beziehungen vergleichen, so würden wir Gotter nennen, und glauben, dass beyden damit wenigstens kein Unrecht geschähe.

*) Darum auch von Gerber nichts angeführt. Ueberhaupt ist dieser in dem Artikel unter seinem Namen arm.

N a c h r i c h t e n.

Königsberg. Aus der Ankunft der Rigaer Schauspielergesellschaft ist nichts geworden. Hr. Schröder aber kehrte von Danzig, wo er gute Geschäfte gemacht hatte, im Januar zurück. Hr. Seebach, ein neuengagirtes Mitglied, zeigte seine vielseitige Brauchbarkeit durch die Darstellung der Rollen des Hamlet, Faust (von Klingemann), Alonzo (in *Preciosa*), Figaro (im *Barbier*), Staberle und Don Juan, die er alle mit Beyfall gab. Am vorzüglichsten ist sein Gesang und Spiel in der Rolle des Figaro; man bemerkt, dass er Italiener gehört und ihnen das parlante Singen abgelernt hat. Ein sonderbares Tremuliren der Stimme in gehaltenen Noten, eigentlich physische Schwäche, sollte Manchem anfänglich für wahrhaft italienische Methode gelten; Hr. Seebach selbst aber hat diese Methode jetzt ziemlich aufgegeben. Jedenfalls ist er, wenn er seinen guten Tag hat, höchst lobenswerth. Ein anderes neuengagirtes Mitglied, Dem. Vogt, ist als zweyte Sängerin brauchbar, wenn sie eingeübt wird; denn es fehlt ihr nicht an Fleiss, aber an guter Schule und sicherem Gehör, und ihre Intonation ist unrein. Rossini'schen Figuren ist sie nicht gewachsen, und die an sich schon widrige Manier des wiederholten Anschwellens der Stimme (<><><><>) klingt in ihrem Munde nicht hübsch. Dem. Devrient, Tochter des grossen Berliner Künstlers, zeigte als Preciosa ein sehr schwaches Stimmchen, zum Theil wohl aus Befangenheit, gefällt aber im Lust- und Trauerspiel mehr und mehr. *Die Fee aus Frankreich* oder *Wanderungen und Abenteuer eines rosenfarbenen Geistes*, Zauberspiel mit Gesang in zwey Aufzügen von Carl Meisl, Musik von Wenzel Müller, ist nicht ohne witzige Einfälle und unterhaltende Scenen, aber auch nicht ohne Längen. Das brave Spiel des Hrn. Seebach und sein Gesang, vorzüglich als dicker Pachter und als Geist, verschaffte diesem Wiener Producte eine gute Aufnahme. Zum Benefiz für Mad. Braun wurde *Richard Löwenherz* gegeben. Zum Benefiz für die verdienstvolle Mad. Weise: *Der Tausendsasa* oder *die neuerfundene Nasenharmonika*, Oper in drey Aufzügen von Bäuerle, Musik vom Kapellmeister Bayer. Einige ergötzliche Gesangstücke, das übrige — —. Zum Benefiz für Hrn. Seebach: *Aline* oder *Wien in einem andern Welttheile*, Posse von Bäuerle, Musik von Wenzel Müller (oder einem Andern — ist auch gleich.) Das Reisen kann man jetzt ersparen; man braucht, um Wiener Volksstücke zu schauen und Carlsbader oder Pyrmonter Brunnen zu trinken, nicht mehr nach Wien, Carlsbad, Pyrmont zu reisen; man findet alles hier zur Stelle. Im April gab die Tänzerfamilie Kobler in Verbindung mit Hrn. Selke einige Darstellungen. — Zum Benefiz für Hrn. Moller: *Schülerschwänke* oder *die kleinen Wilddiebe*, nach dem Französischen von Hrn. Angely, und von demselben mit Melodieen versehen. Voll Moral! Madame Geissler gefiel darin

sehr als Felix. Zum Benefiz für Hrn. Wiedemann: *Das Abenteuer in der polnischen Schenke*; nach dem Russischen und mit Melodieen etc. von Hrn. Angely. Leer, gefiel nicht. Der neue Musikdirector, Hr. Keller, ein junger Mann von zwanzig Jahren, und Madame Theophile Jost, geb. Neumann, schon früher bey der hiesigen Bühne, an der ihr Vater Mitglied des Orchesters ist, debütirten am 12. May mit der *Vestalin*, von welcher Vorstellung die halbe Einnahme für die Griechen bestimmt, die aber demungeachtet sehr unbesucht war. Hr. Keller beweist viel Fleiss beym Einüben der Chöre, er übertreibt aber die Schnelligkeit der Tempi, so dass namentlich *Don Juan* dadurch fast ungeniessbar wird. Mad. Jost hat eine vortreffliche, umfangreiche Stimme und viel Musik. Bey fortgesetztem Studium und wenn sie die Stimme mehr beherrschen lernt, wird sie eine Zierde der Bühne werden. Ihre Julia, Vitellia, Sargines sind lobenswerth. Hrn. Keller's und der Mad. Jost Vorschlag zu einer Pflanzschule für Choristen und Choristinnen scheint, wie frühere Erfahrung schon voraus besorgen liess, keinen Erfolg gehabt zu haben. Am 23. Juny zum Erstenmal: *Otello*, von Rossini. Wurde einigemale recht gut, aber ohne besondern Beyfall gegeben. Die Rossini'sche Musik will dem hiesigen Publikum nicht behagen. — Von den vielen Gastspielen, die hier Statt fanden — des Hrn. Barlow aus St. Petersburg, Jerrmann aus Wien, v. Lenz (Kühne) aus Hamburg u. A. — sind hier nur die Gastrollen der Dem. Emilie Pohlmann vom Hamburger Stadttheater herauszuheben. Sie waren: Rosine im *Barbier von Sevilla*, Röschen in der *Müllerin*, Frau von Schlingen in den *Wienern in Berlin*, Sextus, Rosine in den *Dorfsängerinnen* (als Benefiz) und Fanchon. Dem. P. war eine anmuthige Erscheinung. Ihre liebliche Stimme, ein Mezzo-Sopran, etwa von h bis zweygestrichen h (für das Theater die passendste Stimmgattung), in der Tiefe vernehmlich, doch nicht eben kräftig, in der Höhe leicht ansprechend, ist von angenehm flötendem Ton und sehr reiner Intonation. Alle Passagen und Triller macht sie nett und deutlich, haucht sie gleichsam nur hin, singt aber beynah alles mit halber Stimme, wie das nun bey den jetzigen verzierten und verzerrten Compositionen und der jetzigen Vortragsweise schon ganz an seinem Platze ist. Wir müssen bey Dem. Pohlmann entweder eine sehr gute Schule oder ein sehr vorzügliches Talent voraussetzen. Wie man nun aber in duftenden Rosengebüschen sich mit Vergnügen ergeht, endlich aber doch nach der Kühlung eines Birkenwäldchens oder nach der Schattennacht eines Eichenhayns verlangt, sey es auch nur um der Abwechslung willen — so sehnt man sich nach allen diesen, allerdings lieblichen Tönchen auch einmal nach einem vollen kräftigen Ton, wie Gott ihn in die gesunde Menschenbrust gelegt hat, und wie er uns aus gebildeten Frauenkehlen so herrlich erschallt. Solche Töne, mithin auch ihr Anschwellen und Abnehmen, die messa di voce, haben wir aber von Dem. P. nicht vernommen; gewiss nicht desshalb, weil Dem. P. nicht auch mit Kraft singen könnte, sondern weil sie es nicht mag; aber diess tadeln wir, wie das häufige Einlegen fremder Singstücke. Der Vortrag der (freylich schlechten) Variationen von Winter (?) über Nel cor più non mi sento und des Liedchens: In Berlin, sagt er u. s. w. war vorzüglich. Dem. P. wurde verdientermaassen mehrmals vorgerufen und machte dagegen dem hiesigen Publikum unverdiente Lobsprüche, was jetzt überhaupt sehr Mode wird. Sie gab noch am 18. Juli im ziemlich gefüllten Concert-Saale eine Abendunterhaltung, in der sie mehre Gesangstücke am Pianoforte vortrug.

Dem hiesigen Theater steht, so sagt man, wieder eine Reform bevor. Es sollen zwei Gesellschaften, nämlich eine Operngesellschaft unter Leitung des Herrn Jost, und eine für das Drama unter Leitung des Herrn Jerrmann, gebildet werden, und beide in Königsberg und Danzig abwechselnd Vorstellungen geben. Man spricht auch vom Engagement der Dem. Pohlmann für den Winter und des Herrn v. Lenz (Kühne).

Himmels *Vertrauen auf Gott*, im 4ten Abonnements-Concerte des Herrn Mus. Dr. Riel gegeben, wollte nicht mehr ansprechen. Woran liegt das? Es fehlt doch darin nicht an Flöten- und andern Instrumenten-Solos, über deren Mangel in Händels *Te Deum* Manche klagten! — Herr Nicolai gab in seinem Musikalischen Casino die Opern: *die Bajaderen*, von Catel, *Titus* und *Figaro* von Mozart; ferner Stücke aus *Lodoiska*, *Faniska*, dem *Messias* u. s. w. Am 18. März führte Herr Neubert, jetziger Gesanglehrer im Friedrichs-Collegium, auf Veranstaltung des Herrn Director Gotthold, mit seinen Schülern in der Kirche der Anstalt, zu wohlthätigem Zweck, Caldara's Psalm: *Lauda Jerusalem* und Durante's *Magnificat* auf. In der Char-

woche gab Herr Sämann 2 Abonnement-Concerte. Im ersten sein *Tenebrae*, seinen fugirten Choral: O Haupt voll Blut etc., Joh. Sebastian (oder, wie man jetzt wissen will, Christ.) Bach's zweichörige Motette: Ich lasse dich nicht etc. und das 8stimmige *Crucifixus* von Lotti, alle von Instrumenten begleitet, was zwar zur Haltung der Singstimmen förderlich seyn mag, aber den Effect solcher Stücke beeinträchtigt. Im zweiten Concert, am ersten Osterfeiertage Mittags um 12 Uhr, gab Hr. S. sein Oratorium: die *Auferstehung des Erlösers*, aus Worten des Händelschen Messias gebildet, eine recht gelungene Arbeit. Am Charfreitage führte Herr M. D. Riel, wie gewöhnlich, die Graun'sche *Passion* auf. Am 15. April gab Herr M. D. Braun sein Abschieds-Concert. Er spielte ein Pianoforte-Concert von Mozart und Variationen von Wölffl, und auf dem Violoncell ein Potpourri mit Echo von B. Romberg. Mad. Braun sang die Arie aus *Sargines* mit Clarinett-Begleitung, die *Kindesmörderin* von Schiller und Andr. Romberg, für Chor und Orchester eingerichtet, und in einem Quartett aus Hrn. Brauns Oper: der *Kosak und der Freiwillige*. — Am 19. April (Busstag): im Dom zum Besten der Armen: Grosse *Messe* von Jos. Haydn (N. 4. B dur), aufgeführt durch Hrn. Director Riel. Die Einnahme war gering. Gewiss ist diese Messe sehr schön, aber doch theilweise zu weltlich; so passte die Melodie der Worte: Qui tollis peccata mundi, wohl besser zu den Worten: Der thauende Morgen, o wie ermuntert er! wozu Haydn sie auch später in der Schöpfung benutzt hat. — Am 25. May: Concert zum Vortheil der Griechen, im Concert-Saale, unter Direction des Hrn. M. D. Saemann. Der Saal war gefüllt. Unter mehren Stükken für Orchester, Pianoforte und Gesang heben wir heraus den 4stimmigen Chor-Gesang von Hrn. Sämann, Hoffmanns geniale türkische Musik (mit Orchesterbegleitung) und einen Chor aus Schulzens *Athalia*. — Am 19. Juli gab Herr *Schoberlechner*, den wir schon vor etwa dritthalb Jahren hier hörten, ein für die schöne Jahreszeit, das anhaltend heisse Wetter und die Concurrenz mit Dem. Pohlmann, welche Tages vorher ihre Abendunterhaltung gegeben, recht besuchtes Concert im Concert-Saale. Eine vom Concertgeber componirte Ouverture eröffnete dasselbe. Er spielte dann ein neues grosses schwieriges Pianoforte-Concert aus Fis moll, in 2 Sätzen, von denen besonders der letzte, mit einer eingewebten Fuge, sehr gut gearbeitet ist, ferner Variationen über ein Thema aus Rossini's *Cenerentola* (in F.) und eine freie Phantasie. Herr Sch. ist nächst Hummel in Rücksicht auf Fertigkeit und eleganten Vortrag der beste Pianoforte-Spieler, den wir seit Jahren hier gehört haben, und dabei noch ein junger Mann von 29 Jahren. Seine junge, 20jährige Gattin, die er in St. Petersburg geheirathet hat, eine Russin und geborne dall' Occa, Tochter eines dortigen Gesanglehrers und Nichte des bekannten Virtuosen auf dem Contrabass, trug vor: Die grosse Scene der Agathe im *Freischütz*: Wie nahte mir der Schlummer etc. (deutsch), die Arie: Una voce poco etc. aus Rossini's *Barbiere* (italienisch) und ein russisches Lied beim Pianof. (russisch.) Schade, dass die hübsche freundliche Frau, die auch gut Pianoforte spielt, sich nicht dem Theater gewidmet hat! (wiewohl das für sie selbst kein Schade seyn mag.) Sie würde gewiss durch ihre Anspruchlosigkeit und ihre herrliche Stimme bezaubern. Diese Stimme, auch ein Mezzo-Sopran, vom tiefen a bis ins dreigestrichne e und in der Tiefe kräftig wie ein Alt (Ref. nennt solche Stimmen Mezzo-Sopran zum Unterschied von der eigentlichen Sopranstimme, die wohl noch höher steigt, der es aber an Tiefe und an Brusttönen, wie dem eigentlichen Alt an Höhe mangelt), ist durch gute Schule und fleissiges Solfeggiren sehr ausgebildet, und der Klang derselben (timbre) sehr ansprechend. Dabei ist die Intonation höchst rein, der Triller gut und die Passagen, selbst die — jetzt unerlässliche — chromatische Scala von oben nach unten, perlend und rund. So muss die junge Frau, die mit *Seele* singt, (wir hörten noch von ihr Mozarts unvergleichliche Arie aus *Figaro*: Dove sono, mit dem vorangehenden, von der Sign. Catalani in Verruf erklärten Recitativ,) überall gefallen, wo man mehr Werth auf schönen Ton und ausdrucksvollen Vortrag, als auf halsbrechende Künsteleyen legt. Die gute Aussprache des deutschen Textes von einer der Sprache wenig kundigen Ausländerin sollten sich unsere meisten Sängerinnen zum Muster nehmen. Das Künstlerpaar geht nach Italien. Wir wünschen ihm überall die Anerkennung, die es verdient, und zweifeln nicht, dass es sie finden werde.

Unser thätiger Marty hat flügelförmige Pianofortes gebaut, bei denen zwei Wiener Erfindungen mit Glück benutzt sind, nämlich die Stein-Streichersche, wonach die Hämmer von oben auf die Saiten niederfallen, was unbezweifelt naturgemässer und von kräftigerer Wirkung ist, als der Aufschlag der Hämmer von unten, und die Anders'sche, zur Verstärkung des Tons einen gewölbten Resonanzboden anzubringen. Herr Gerichswald baut gleichfalls Instrumente mit doppeltem (eigentlich getheiltem), gewölbtem Resonanzboden. Herr Häsen ist mit dem Bau eines Tasteninstruments beschäftigt, welches durch Messingfedern, die von Bälgen angeblasen werden, ertönt: wieder ein neues Instrument, das, bei gehöriger Ausbildung, durch grosse intensive Kraft die majestätische, aber sehr viel Raum und Kosten erfordernde Orgel zu verdrängen droht. — Leider hat die ehrwürdige altstädtische Pfarr-Kirche mit ihrem schönen Thurme (einer Zierde der Stadt) schon zum Theil abgebrochen werden müssen, und der Rest dürfte bald folgen. Die vortreffliche Orgel wird in Kisten gepackt. Möge sie darin nicht so lange modern müssen, bis sie — vermodert. Sie ist erbaut von A. G. Casparini (aus der berühmten Orgelbauer-Familie gleichen Namens, zwischen 1750 und 1760) und enthielt in 3 Manualen, die gekoppelt werden konnten, und im Pedal 68 klingende Stimmen, darunter 2 von 32 und 11 von 16 Fuss Ton. Sie hat 8000 Thaler gekostet.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Das Grosse kann man leicht im Kleinen geben; aber schwerer ist's, das Kleine in einem grössern Ausdrucke darstellen. Eine colossale Statue ist leichter zur Gemme zu verjüngen, als umgekehrt, denn das Ungenügende, Fehlerhafte verbirgt sich in der Verkleinerung. Die Kunst arbeitet stets vom ursprünglich Grossen gegen das Kleinere hin. Der grösste Tondichter ist immer derjenige, der aus seinem musikalischen Flachs die längsten goldnen Fäden spinnt; der grösste Meister überhaupt, der seinen Reichthum unter grossen Formen möglichst einfach und klar darlegt. Die kleineren neigen sich zur musivischen Kunst; es ist nämlich ein solcher Ueberfluss von Kunstmitteln im Umlauf, dass man mit Talent, Gedächtniss, mit dem Geschick zu wählen, zusammenzusetzen, Grosses im Kleinen wiederzugeben, zu arrangiren — ein quantitativ Grosses geben kann, das mit jenem qualitativ Grossen wetteifert, und bey der Menge die nämliche, ja eine grössere Wirkung hervorbringt. So musste sonst, wer ein Schloss schön ausmöbliren und decoriren wollte, die Maler, Bildhauer, Erzkünstler, Tapetenweber seiner Zeit in Anspruch nehmen. Mit weniger Umständen und Kosten kann man sich jetzt das Erforderliche bey Copisten, Gypsbilderhändlern, Metall-Prägern, Tapeten-Krämern zusammensuchen, und dieses Flüchtige, Oberflächliche, Vergängliche besticht mit seinem Flimmer Unkundige, dass sie es jenem soliden Glanze gleichstellen.

Das Ursprüngliche, Originale hat immer die grosse Intention, die eigenthümliche Entfaltung für sich, — das Nachgemachte verräth sich durch die kleine Intention, die sich vergebens aufbläht, und durch das kurze Abbrechen jeder Entwicklung, das Greiffen nach Gegensätzen, welche den Zauber, der in einer stätigen, ruhigen Evolution liegt, durch Häufung mannichfaltiger Reize überbieten wollen.

* * *

Jeder Reichthum, jede Fülle künstlerischen Genusses wirkt nur auf eine gewisse Dauer nach der characteristischen Beschaffenheit des Dargelegten, dann aber — bloss als Musik. Je weweniger wir dem Objectiven Empfänglichkeit und Kenntnisse entgegenbringen, desto früher tritt Letzteres ein. Je frischer und reger unsere Kraft ist, desto mehr sprechen die Gegenstände mit uns, und wir mit ihnen gleichsam in artikulirter Sprache; je mehr wir gesättigt, stumpf werden, desto mehr setzt sich diese in eine unartikulirte, der Musik zu vergleichende um. Man beobachte seinen Antheil in dieser Beziehung im Theater, in einer Bildergallerie, auf der Reise, beym Lesen, in Gesellschaft, auf dem Spaziergange etc.

Ja, die Musik selbst ist gewöhnlich anfangs sprechender für uns, als wollte sie uns Bestimmtes andeuten, gegen das Ende singender, als wollte sie uns nur spielend wiegen.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Lieder und Romanzen von Uhland, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Conradin Kreutzer. Op. 64. Heft 1 und 2. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. jedes Heft, 1 Thlr.)

Hr. C. Kr. hat sich für seine Lieder und Gesänge verwandter Gattungen ein zahlreiches Publikum an Freunden, und ein noch zahlreicheres an Freundinnen, zu erwerben gewusst, und ist bemüht, es sich zu erhalten. Was diese seine Compositionen, im Ganzen genommen, mit denen Anderer gemein, und was sie neben diesem Eigenthümliches haben, das braucht nicht geschildert zu werden, da Jedermann wenigstens einzelne seiner Sammlungen kennt, und Hr. Kr. auf dem Wege bleibt, den er, als den seiner Individualität am meisten zusagenden, erwählt, und auf dem er vielen Beyfall gefunden hat. Auch seinem Lieblingsdichter, Uhland, dessen Gedichte wirklich einer Behandlungsweise, wie sie Hr. Kr. zu geben pflegt, vorzüglich angemessen sind, bleibt er treu. In den letzten Jahren hat er zwar viel, und mithin schnell geschrieben; auch muss man zugestehen, dass mehre seiner neuesten Sammlungen manchen flüchtigen Beyläufer enthalten: doch sorgt er stets dafür, dass wenigstens einige Stücke jeder Sammlung wahrhaft ausgezeichnet sind und die Liebhaber geneigt machen, jene mit drein zu nehmen. — Was von ihnen allen gilt, gilt auch von dieser neuen Sammlung, deren beyde Hefte zwölf Nummern enthalten. Es sind sehr einnehmende Stücke darunter. Wer sänge nicht, und oftmals, mit wahrem Genuss folgende: Heft 1, No. 1, Entschluss, so höchsteinfach das Lied ist; No. 6, der Königssohn, das in seiner zarten Heiterkeit noch besonders gehoben wird, wenn die, übrigens ad libitum hinzugesetzten Männerstimmen dazutreten; Heft 2, No. 3, die Kapelle, wo die weislich gewählte Begleitung so wesentlich und schön mitwirkt; No. 6, Ruhethal, in seiner ausdrucksvollen Einfalt. Nicht weit nach setzen wir: Heft 1, No. 2, Seliger Tod, mit Variationen, doch bescheidenen und angemessenen, für die Singstimme; und Heft 2, No. 4, Romanze. — Und so gehe auch diese Sammlung des Hrn. Kr. (die übrigens schön lithographirt ist) hin und mache Vielen Freude!

Trois Marches militaires comp. etc. par Louis Berger. Oeuv. 16. Berlin, chez F. Laue. (Pr. ⅜ Thlr.)

Wieder ein Werkchen, dem man billiger Weise seinen Beyfall nicht versagen kann. Bey allem Natürlichen und Ungesuchten spricht oft genug eine sehr erfreuliche Eigenthümlichkeit so deutlich durch das Ganze, dass wir den Componisten zu weiterer Ausbildung seines Talentes mit Vergnügen aufmuntern möchten. Zwar findet jedes wahrhafte Talent seine beste Aufmunterung in sich selbst: aber da der Mensch ein anerkennendes Wort Anderer zu Ueberwindung der mancherley Schwierigkeiten im Leben oft genug nöthig hat, so halten wir es für Pflicht, das so oft zu thun, als es sich mit der Gewissenhaftigkeit nur vertragen will. Der erste Marsch ist sehr eingänglich, und doch nicht ganz ohne Ueberraschung, übrigens leicht ausführbar. Der zweyte ist ein sehr lebendiger Geschwindmarsch, so aufregend, als nur irgend einer; bey aller Natürlichkeit der Melodie ist ihm eine besondere sehr nette Haltung des Rhythmischen eigen, so dass er unter die schönsten Märsche der Art gerechnet werden muss. Auch der dritte entbehrt keinen der gerühmten Vorzüge und muss der fast wunderlichen rhythmischen Verhältnisse wegen einen gar sonderbaren Eindruck machen. Das Seltsame desselben liegt in der sehr ungleichen Tactzahl der einzelnen, sich aufeinander beziehenden Abtheilungen des Stückes, wodurch nur zu leicht etwas mehr Widriges als Ansprechendes erzeugt wird. Die ungewöhnlichen rhythmischen Verhältnisse sind aber hier so äusserst natürlich herbeygeführt und so gut durch und durch festgehalten, dass das Vergnügen der Hörer dadurch auf das Eigenthümlichste befördert werden muss. Wir empfehlen daher diese kleine Sammlung denen recht angelegentlich, die eine vergnügte Stunde, ohne sie durch Ueberwindung grosser Schwierigkeiten sich erst zu erarbeiten, am Pianoforte für sich und Andere zu haben wünschen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. N°. 37. 1826.

Ueber das Verhältniss der Declamation zur Musik.

Von J. J. Wagner.

„Lenore fuhr um's Morgenroth etc." schrie mir ein declamationslustiger Jüngling in die Ohren. Ich hielt ihm rasch den Mund zu und lispelte leise, was ich eben in Klopstocks Gelehrtenrepublik gelesen hatte: „wenn die Aussprache, die Stimme, die Kenntniss, die Empfindung und die Begeisterung einem Gedichte, das ein Gedicht ist, Hand in Hand einen Tanz halten, so stehest du in einem Zauberkreise, und kannst nicht eher heraus, als bis die Tänzerinnen ausruhen." — Aber, fuhr ich dann laut genug fort, wenn Sie schreiend Ihre Hexe um's Morgenroth fahren lassen, so ist weder Sinn noch Verstand darin, und der Dichter muss euch verwünschen, dass ihr ihm sein Werk so verhunzt.

Als ich die Hand wieder von seinem Munde nahm, erwiederte er ängstlich: aber die Begeisterung? die Empfindung?

Muss schreien, und keine Acht auf den Sinn haben, meint ihr? Nein, fuhr ich fort, Unverstand ist nie Wahrheit, und Tollheit nie Begeisterung gewesen, und wenn der Declamator nicht Maass hält, und nicht mehr weiss, was er thut, so schafft ihn aus der Gesellschaft vernünftiger Leute nur fort.

Das ist hart, seufzte der Jüngling; aber wie soll man das Rechte denn finden?

Lest ihr doch alle Poeten und lernt sie auswendig, und vergessen haben Sie, was in Göthe's *Faust* steht:

„wenn Natur dich unterweist,
dann geht die Seelenkraft dir auf,
wie spricht ein Geist zum andern Geist."

Aber die Natur declamirt ja nicht, und in dieser Stelle ist auch nicht vom Declamiren die Rede.

Wohl ist es nicht die Natur, was in euch declamirt, sondern rohes Gefühl und aufgeblasener Dünkel. Aber wer recht declamiren will, muss in der That verstehen, wie der Geist des Dichters zum Geiste des Lesers spricht.

Wo lernt man diess?

Wo man alles lernt, oder nichts; in der Wissenschaft. Was soll denn der Declamator? soll er lesen? das ist nicht genug für den Dichter. Wer gut liest, sorgt, dass man den Sinn richtig auffasse; der Dichter will aber auch in Phantasie und Gefühl aufgefasst seyn, und noch dazu soll man ihm das Sylbenmaass lassen, selbst mit dem Reime. Kennen Sie Klopstocks *Teone* nicht?

Still auf dem Blatt ruhte das Lied, noch erschrocken
Vor dem Getös des Rhapsoden, der es herlas,
Unbekannt mit der sanftern Stimme,
Laut' und dem volleren Ton.

Dicht an Homer schrie sein Geschrey! auf den Dreyfuss
Setzt' ihn sein Wahn, und verbarg ihm, dass Achilles
Leyer sank, und des Mäoniden
Genius zornig entfloh.

Aber o lern, Sängerin selbst, von Teonens
Zaubernder Kunst, wenn dem Inhalt sie wie Wachs schmilzt,
Und der Seele des Liedes gleiche
Schöne Gespielinnen wählt.

Hörst du, wie sie an der Gewalt des Rhapsoden
Rächet das Lied! wie dem Ohre sie es bildet!
Sind nicht, Sängerin, dieser Töne
Wendungen auch Melodie?

Klopstock stellt hier, wie Sie sehen, die gelungene Declamation neben den Gesang, und verlangt von jener, dass sie dem Inhalte des Liedes wie Wachs schmelzen und in ihren Tönen der Seele des Liedes gleich schöne Gespielinnen geben soll.

Damit hat uns aber, wie mich dünkt, der berühmte Dichter um nichts weiter gefördert; vielmehr regt er noch die Frage nach dem Unter-

schiede von Gesang und Declamation bey mir auf, die Sie beantworten mögen,

Wohl, wenn Sie mir kaltes Blut und Bescheidenheit versprechen. Sie geben zu, dass der Declamator, wie der Vorleser, zuvörderst den Sinn des Dichters richtig wiedergeben soll, nicht wahr? Lenore soll also nicht um's Morgenroth fahren, sondern sie soll um die Zeit des Morgenroths aus ängstlichen Träumen auffahren, und die Worte „um's Morgenroth" soll also der Declamator nur so wie in Parenthese einschalten, und den Begriff des Auffahrens in seinen zwey getrennten Worten zu vereinigen wissen.

Ich bekenne meine Sünde.

Sie bekennen viel zu schnell, um ernsthaft zu bereuen. Doch will ich fortfahren. Der Dichter will weiter, dass man, was er im Geiste geschaut, auch für die geistige Anschauung, d. h. Phantasie durch Gebehrde und Stimme wiederzugeben vermöge, und so muss denn das Aufgeschrecktwerden aus schweren Träumen durch diese Träume selbst hier von dem Declamator anschaulich gemacht werden.

Wenn Sie so fortfahren, können Sie nicht fehlen.

Sie haben die tiefe Wahrheit ausgefunden, dass, wer stehen geblieben, nicht gefallen ist. Dazu ist Ihnen Glück zu wünschen. Und doch Ihr Glück nicht beneidend fahre ich fort. Der Dichter verlangt, dass der Declamator die tiefe Empfindung:

„Bist untreu, Wilhelm, oder todt?
Wie lange willst du säumen?"

durch Innigkeit der Stimme gleichfalls geltend machen, was aber, wie das nun folgende im Gedichte, bloss gesagt ist, auch nur lesen, nicht declamiren soll. Ein schlecher Declamator läuft aber in diesem Falle mit dem Sylbenfalle der Worte, und macht klipp und klapp, klipp und klapp.

Sie haben mich nicht bis dahin declamiren hören.

Die Fürstengruft von Schubart ist allerdings ein trefflich Stück zum Declamiren. Doch fahr' ich fort. Der Dichter will am Ende auch sein Sylbenmaass nicht vernachlässigt sehen, und doch soll es der Declamator auch nicht vorscandiren, wie ein Gymnasiumslehrer. Und wenn nun der Dichter solche Kunst in sein Sylbenmaass gelegt hat, wie Klopstock in manchen seiner Oden, z. B. der Kunst Tialfs, oder wenn das Sylbenmaass so einförmig wiederkehrend ist, wie in allen gereimten Stanzen, was soll dann der Declamator machen?

Mit mir sein Unvermögen bekennen.

Nein, das soll er nicht. Sie wissen, wie man, um künstliche Sylbenmaasse zu scandiren, die Versfüsse durch dazwischen gezeichnete Perpendikularstriche oder Comma's abgränzt, damit jeder einzeln in das Auge falle. Diese Begränzung soll der Declamator verschlucken, und die Versfüsse fast unmerklich in einander übergehen, jedem einzelnen aber sein Recht in langen und kurzen Sylben lassen. Ist aber das Sylbenmaass einförmig, wie in Liedern aller Art, so muss es von dem Declamator so gehalten werden, dass es nur im Ganzen der Zeilen, nicht im Einzelnen der Füsse fühlbar werde, weil ohnehin der Reim schon das Ohr mehr zu den Zeilen als zu den Füssen zieht.

Ich hätte geglaubt, Sie würden hier dem Declamator statt der Scansion empfehlen, sich an die musikalische Taktabtheilung zu halten.

Nein, durchaus nicht, auch wenn das Gedicht componirt wäre. Der musikalische Takt hat ganz andere Bedeutung als in der Sprache das Sylbenmaass. Jeder musikalische Takt ist eigentlich ein Tonstück im Kleinen, wie der Satz in der Rede ein kleiner Periodus, und dieser eine kleine Abhandlung ist, und das Ganze eines Musikstücks hat auch nur musikalische Bedeutung, wie jeder einzelne Takt. Dagegen ist das ganze Sylbenmaass von der Poesie nur die Aussenseite, und die Versfüsse, die hier keinesweges sich gleich sind, wie die Takte eines Musikstücks, können hier gar nicht als Repräsentanten des Ganzen im Kleinen betrachtet werden, da ja das Ganze so vieles enthält, was über den Ausdruck eines Versfusses, ja des ganzen Sylbenmaasses hinausliegt. Ist ja schon der Sinn des Gedichts vom Sylbenmaasse an sich unabhängig, und wenn im Sylbenmaasse je etwas als Ganzes betrachtet werden soll, so kann es nicht der einzelne Fuss seyn, sondern nur die ganze Strophe oder Stanze. Demnach kann der Declamator das Sylbenmaass auch nicht nach einzelnen Füssen behandeln oder scandiren, und noch weniger kann ihm der musikalische Takt eines componirten Gedichtes etwas helfen, der ja doch nur den Sänger angeht. Und wenn nun das Gedicht nicht componirt oder etwa gar nicht componirbar

wäre, wie dann? wo soll dann der Declamator eine musikalische Taktordnung finden?

Ich erinnere mich aber doch gehört zu haben, dass die Alten ihre Declamation durch Musik unterstützten. Soll hier die Musik durch melodische Verhältnisse oder durch Takt gewirkt haben?

Wir wollen sehen, wie weit wir im Stande sind, durch Philosophie zu ersetzen, was die Geschichte uns aufzubewahren vergessen hat. Sie werden von den vergeblichen Versuchen gehört haben, die Declamation auf musikalische Noten zu bringen. Warum sind diese Versuche vergeblich? Weil die Musik ganz in Intervallen der Kehltöne lebt, indess die Declamation Erhebungen und Senkungen, Stärken und Schwächen der Stimme bedarf, wie sie die Arbeit der Brust und die Brechung der Brustlaute in der Rachenhöhle verschaffen kann, wozu denn der Kehlkopf sein einförmiges Material, nämlich überhaupt den Laut, liefert. Darum kann der Rhapsode sich auf musikalische Töne nicht stützen.

Das Treiben der Alten also wäre sinnlos gewesen?

Nein. Es konnte wohl einen Sinn haben. Einem Rhapsoden muss nämlich der musikalische Werth des von ihm declamirten Gedichtes im Ganzen vorschweben, und diese musikalische Stimmung des Ganzen, darstellbar durch eine bestimmte musikalische Tonart, muss sich auch bey den Hauptwendungen der Stimmung des Gedichtes in fragmentarischen Haupttönen angeben lassen, welche, aus einem Instrumente hervorgelockt, dem Rhapsoden jene Hauptwendungen der Stimmung des Gedichtes gegenwärtig erhalten; aber er darf sie in seiner Declamation keinesweges nachsingen. Wenn daher die Alten den Rhapsoden durch ein musikalisches Instrument unterstützten, so scheint mir diess eben ein Beweis zu seyn, wie tief sie Rhapsodik und Musik einzeln durchdacht hatten, und wie frey und selbstständig der Rhapsode seyn musste, der auf die Erinnerungen des Instruments an den musikalischen Sinn des Gedichtes achten konnte, ohne sich selber dadurch verleiten zu lassen, auch nur Einen Ton seiner Declamation singen zu wollen.

Ich glaube, Sie zu verstehen, und Ihre Ansicht ergötzt mich. Mir scheinen aber jene fragmentarischen Töne, mit welchen das Instrument den Rhapsoden beym Ohre zupft, von der Art seyn zu müssen, dass sie, wenn das Gedicht wirklich durchcomponirt würde, darin vorkämen.

Ohne Zweifel sind jene Töne Fragmente aus der möglichen Composition des Gedichtes, und nur ein genialer Meister der Tonkunst könnte sich in dieser Art mit einem Rhapsoden verbinden. Zugleich aber könnte, wie Klopstock verlangt, der Musiker, und namentlich der Sänger, hier von dem Rhapsoden noch lernen, sich der Seele des Gedichtes genau anzuschliessen, weil der nicht nur diese Seele gänzlich durchschauen muss, sondern auch mehre Mittel hat, sie auszudrücken, als der Musiker.

Aber inniger möchte der musikalische Ausdruck dieser Seele doch wohl seyn, als der declamatorische?

Enger, wenn Sie wollen, aber nicht inniger. Denn was steht nicht der Bruststimme des Rhapsoden und seiner lebendigen Mimik zu Gebote, was alles dem Musiker fehlt, der nur sein Intervallenspiel hat.

Ich meine aber, es liegt für den Musiker viel in dem Vortrage, sey es Instrumental- oder Vocal-Musik.

Gewiss. Was man aber Vortrag nennt, ist gerade die Declamation, in die Musik gelegt, so weit diese ihrer empfänglich ist.

Was heisst das? wollten Sie Sich nicht weiter erklären?

Nein. Fahren Sie damit um's Morgenroth eines schönen Tages auf's Land hinaus, und es wird Ihnen wohl klar werden.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat July. Am 1sten, im Leopoldstädtertheater zum Vortheile des Dichters Gleich, das jüngste Product seiner Polygraphie, unter dem Titel: *Der Zauberring*, oder *Die Erdgeister als Nebenbuhler,* Zauberschwank in zwey Aufzügen, nach einem Volksmärchen von Musäus, mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Nur mit Mühe bringt man heraus, dass damit die humoristische Erzählung: *der Schatzgräber* gemeint ist; über die Gleich'sche Verballhornung verlohnt sich's nicht, ein Wort zu vergeuden; selbst Hrn. Raimund's angestrengteste Bemühungen konnten sie nicht vom Untergange ret-

ten. Dem Componisten ist das Kunststückchen des Zusammenwürfelns — wenn irgend — hier am ersten zu verzeihen.

Am 4ten, im Kärnthnerthortheater, vor einem Ballet: eine musikalische Akademie, worin unter andern ein Violinconcert von Rhode (in A) und Adagio und Variationen für Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Gaetano Zocca und eine Cavatine von Mercadante, gesungen von Hrn. Ruggiero Ferranti, gehört wurden. Ref. wurde abgehalten, die beyden, ihm unbekannten Virtuosen zu hören — wie er später erfahren hat, zu seinem Gewinn.

Am 5ten, im Theater an der Wien: *Theatralische Musterkarte*; eine Auswahl von Scherz und Ernst, zur Erhöhung des Vergnügens (!) in zwey Abtheilungen. Hier gab es allerdings gar mancherley zu hören und zu sehen. Es ist jedoch kaum zu begreifen, wie die Directionen in dergleichen Guckkasten-Vorstellungen noch eine Erwerbsquelle zu finden glauben, nachdem sich das Publikum so unzweydeutig darüber ausgesprochen hat.

Am 6ten, im Kärnthnerthortheater: *Die weisse Frau*, Oper in drey Akten, nach dem Französischen des Scribe, von Castelli; Musik von Boieldieu. Dem Dichter muss das Verdienst zugestanden werden, aus *Walter Scott's* phantasiereichen Romanen: *Guy Mannering* und *das Kloster*, ein interessantes Opernbuch zusammengestellt zu haben, welches, wiewohl keinesweges frey von Unwahrscheinlichkeiten, dem Tonsetzer doch so manche dramatisch effectvolle Momente darbot, die dieser auch mit der ganzen ihm eigenen Kraft aufzufassen und wiederzugeben verstand. Georges Brown (in Scott's *Sterndeuter* Heinrich Ellangowan) ein junger Officier in englischen Diensten, ohne es zu wissen letzter Erbe des Hauses Avenel, kommt gerade in einem Zeitpunkte nach Schottland, als die gräflich Avenel'schen Familien-Güter durch deren Verweser Gaveston (bey Scott: Gilbert) öffentlich versteigert werden sollen. Gaveston, der durch seine Ränke ein bedeutender Gläubiger derselben geworden war, erblickt sich schon im Geiste als Besitzer der reichen Herrschaften. Der fröhliche, lebenslustige Georges Brown wird von dem biedern Pächter Dickson (bey Scott: Dinmont) und seinem niedlichen Weibchen Jenny gastfreundlich aufgenommen. Anna aber, Gavestons Mündel, erkennt in ihm ihren heissgeliebten Jugendgespielen Julius von Avenel; die Volkssage von der weissen Frau (siehe *das Kloster*) der Beschützerin des Stammes Avenel, benutzend, erscheint sie ihm in dieser Maske, und weiss ihn zu überreden, der Versteigerung als Theilnehmer beyzuwohnen. Mehr zum Scherz, aus jugendlichem Leichtsinn, als im Vertrauen auf des Geistes Zuverlässigkeit, von dessen körperlicher Existenz er sich gar bald überzeugte, tritt er in die Zahl der Kauflustigen; die weisse Frau, ihm zur Seite, versprochenermaassen in menschlicher Gestalt, ermuntert ihn immer zum Mehrbieten; so wird denn der lüsterne Gaveston zur Verzweiflung, und endlich zum Schweigen gebracht, und die herrliche Grafschaft dem unbekannten Fremdlinge für die ungeheure Summe von 400,000 Pfund Sterling zugeschlagen, welche er d[illegible] andern Tages entweder bezahlen, oder in den Sch[illegible]dern soll. Um wenigstens die Gunst des [illegible]sals so lang als möglich zu geniessen, lässt sich der neue Gutsherr in sein Besitzthum einführen. Welche Gefühle, welche Erinnerungen aus zarter Kindheit erwachen in seiner Seele! Diese Gegenstände hat er schon früher gesehen; diese Gesänge der ihm huldigenden Landleute haben ihm schon einmal geklungen; diese Melodieen schweben dunkel seinem Gedächtnisse vor; der alten Amme Anblick weckt in ihm schlummernde Empfindungen. Doch wie wird er aus seinen Träumen gerissen durch die Friedensrichter des Clans und seiner Amtsgenossen, welche den Kaufschilling in Empfang zu nehmen kommen. Zertrümmert sind die Luftschlösser, nichts bleibt ihm übrig, als sein Unvermögen zu erklären und den Weg in's Gefängniss anzutreten. Allein, wenn Noth am höchsten, ist Hülfe am nächsten; die weisse Frau ist der Rettungsengel; sie bringt ein Kästlein mit Juwelen und Gold in Ueberfluss, und Urkunden, welche die Ansprüche des Julius von Avenel hinreichend beweisen. Der ungläubige Gaveston entreisst der Schattengestalt die verhüllenden Schleyer, und sieht sich entlarvt von seiner eigenen Mündel. Nun klärt sich die Geschichte auf. Schon in den ersten Knabenjahren wurde Julius, der letzte Sprössling der Grafen Avenel, vermuthlich durch Gaveston's Kabalen, geraubt, nach Frankreich entführt, und dort unter den Namen Georges Brown erzogen. Seine trostlose Mutter wendete nun das volle Herz ihrer Adoptivtochter Anna zu, die sie schon früh dem Sohne bestimmt hatte. Bekannt mit dem Eigennutze des Vormunds Gaveston, vertraute sie

in der Todesstunde alle ersparten Schätze, nebst jenen Familiendocumenten, die dem verlornen Lieblinge beym einstigen Wiedererscheinen sein väterliches Erbtheil sichern könnten, der geliebten Tochter an, und diese führte, wie wir gesehen haben, ihren Plan glücklich aus. Der betrogene Betrüger Gaveston muss gute Miene zum bösen Spiel machen, und dem aus den Wolken gefallenen Laird seine Glückswünsche darbringen; und dieser reicht seiner geliebten Beschützerin Herz und Hand.

Wenden wir uns nun zur Musik. Boieldieu schreibt langsam, aber äusserst fleissig und sorgfältig; seine Instrumentirung ist glänzend, wahrhaft elegant gearbeitet; die Mittelstimmen, besonders die Violen und Celli verständig, wirkungsvoll, oft ori[illegible]führt; das blasende Orchester stets im schönsten Verhältnisse und reizenden Wechselspiele mit dem Saitenquartett; dem Gesange, der edel, ausdrucksvoll und rhethorisch wahr ist, wiederfährt immer sein volles Recht. Auch in dieser *Dame blanche* ist der Schöpfer des Jean de Paris nicht zu verkennen; und das ist eben recht; jeder Meister bleibe selbstständig. Mozart war immer nur Mozart; Raphael, Titian, Correggio haben durch Zeichnung und Colorit jede Verwechslung unmöglich gemacht. Hätte unser Meister seine Eigenthümlichkeit auch in Kleinigkeiten nicht verläugnet, wäre er seinem reich begabten Genius, ohne mitunter dem Modegötzen zu opfern, unwandelbar treu geblieben, und nicht im Ganzen, vielleicht vom Dichter verleitet, allzu breit geworden — die *weisse Frau* währt 3 ½ Stunden — so könnte ihn nicht der kleinste Vorwurf treffen. Die Ouverture (D dur) gehört zu den minder bedeutenden Sätzen; sie ist auf später benützte Motive gebaut. Das ziemlich gewöhnliche Thema mit Triolen-Figuren, die schale, im Pizzicato accompagnirte Mittel-Cantilene, nebst beliebigem Crescendo, hat uns mit wenig Veränderungen Freund Rossini schon zu oft aufgetischt, und Boieldieu konnte wohl etwas besseres, schmackhafteres geben. Der ländliche Introductions-Chor (B dur) hat einen deutschen Zuschnitt; die sich anschliessende Arie des Georges (F dur) worin dieser die Freuden des Kriegerstandes im höchsten jugendlichen Enthusiasmus preist, ist in ihrer Art eben so vortrefflich, wie die des Pagen im *Johann von Paris*, der man sie verwandt nennen möchte; doch wird gerade durch sie, da darauf wieder ein musikalisches Dreygespräch nebst der Reprise des Einleitung-Chores folgt, die erste Scene beynahe bis zum Uebermaass ausgesponnen. Ueberaus lieblich ist Jenny's Romanze, die Erzählung der Sage von der weissen Frau (B moll), in deren Refrain nach jeder Strophe das Volk bekräftigend einfällt. Die Melodie, so einfach und zart, besonders der Uebergang in die harte Tonleiter, mit der fundirten Quinte der Oberstimmen, wird, einmal gehört, nicht wieder vergessen; und das soll auch nicht seyn, denn sie kehrt wieder im entscheidenden Momente. Ein episodisches Duo zwischen Jenny und Georges (B dur), voll Schalkheit und verliebter Tändeley, muss pikant nuancirt werden; die Coloraturen gehören zum modernen Firlefanz. Den Schluss des ersten Aufzuges bildet ein reizendes Terzett (D dur) zwischen Georges, Jenny und Dickson, Anfangs canonartig geführt, dann in ein furchtbares Ungewitter übergehend, und zuletzt in der süssen Harmonie des Triciniums verhallend. Alles darin, die Themata, die Instrumentirung, die Characteristik, die wirkungsvollen Stimmenlagen, ist entzückend schön. Wahrhaft sinnreich nimmt der Componist im vorbereitenden Entreacte Bruchstücke daraus auf, und spinnt so durch freundliche Anklänge den verbindenden Faden fort. Das Lied der alten Haushälterin Margaretha (E dur), welche halb wachend, halb träumend ihr Rädchen dreht, blieb zwar unbeachtet, verdient indessen ein besseres Loos. Ein grosses Trio von Anna, Gaveston und Margarethe (C dur) ist eben so glücklich erfunden, als meisterlich ausgearbeitet; der sotto voce gehaltene Mittelsatz kann nicht gemüthvoller gedacht werden. Georges schwärmerische Cavatine (Es dur) wird von Harfenklängen unterbrochen, welche die Annäherung der weissen Frau verkünden. Ihr erstes recitativisches Arioso entspricht ganz der unheimlichen Erscheinung; das folgende Duett (A dur, 6/8 Takt) hingegen muss Ref. für einen Missgriff halten; denn diess Kosen, Girren, Seufzen und Lispeln steht wahrlich nicht im Einklange, sondern bildet vielmehr, wenigstens bey der theatralischen Darstellung, den schneidendsten Contrast mit dem Geister-Costum der verkappten Jungfrau. Das Finale dieses Aufzugs — die Auction des Gutes Avenel — der eigentliche Glanzpunkt der Oper, muss, energisch vorgetragen, unfehlbar Furore machen. Hier findet sich eine ächte musikalische Steigerung, durch scalaförmig aufschreitende Rückungen, wobey freylich mitunter schwierige Intonationen, besonders für die Chöre, vorkommen.

Die immer zunehmende Hitze der Mehrbietenden, Gavestons höhnischer Spott gegen Georges, der ihn, als er zuletzt dennoch triumphirend das Feld behauptet, Gleiches mit Gleichem vergilt, die vortreffliche Stimmenverwebung in dem Sostenuto (As dur), endlich die feurige, gewaltig imponirende Stretta (C dur) — alles ist so gelungen, tritt so klar und deutlich hervor, dass auch nicht eine Sylbe verloren geht, und dem Meister der Ruhm gebührt, ein Tonstück geschaffen zu haben, welches jedem andern an die Seite gestellt werden darf. Den dritten Akt eröffnete eine eingelegte, von Hrn. Aiblinger in München componirte Arie der Anna (Recitativ Es dur, Arie H dur). Sie ist ursprünglich eine italienische Bravourscene; recht hübsch und dankbar, doch hier an diesem Platze nichts mehr und nichts weniger als ein Lückenbüsser, und daher vom Uebel, weil der rasche Gang der Handlung unnöthigerweise durch sie in's Stocken geräth. Als Hauptstück erscheint der Chor (C dur), womit die Unterthanen den neuen Herrn begrüssen, und der später in Anklänge jener Romanze von der weissen Frau übergeht. Dass der Meister diese Melodie auch nochmals im Schlusschore benutzt, zeigt, wie verständig er seinen Gegenstand aufgefasst habe. Unter den Darstellenden stand Dem. Schechner (Anna) obenan; ihre sonore Stimme und ihr herrlich gebildeter Vortrag bezauberten vorzüglich im Duett und Terzett des zweyten Aufzugs, so wie in der von Aiblinger für sie gesetzten Scene. Hr. Forti hauchte der undankbaren Rolle des Gaveston dramatische Bedeutendheit ein; wo er beschäftigt ist, da herrscht Leben, Wärme und Energie; in dieser wahren Basspartie fand er Gelegenheit, seine wohlklingenden tiefen Saiten ansprechen zu lassen. Hr. Eichberger (Georges Brown) konnte als Anfänger seiner Aufgabe unmöglich genügen; zu dieser Rolle gehört ein tüchtiger, kraftvoller Sänger (Haut Contre), ein gewandter Schauspieler. Was in seinen Kräften lag, hat er indess gethan. Hr. Cramolini (Pachter Dickson) entwickelte ein noch ungekanntes, recht erfreuliches komisches Talent; er hatte seinen Character richtig aufgefasst, und stellte mit vieler Natürlichkeit die angeborne Geisterfurcht und das biedere, geradsinnige Wesen eines ehrlichen Schotten dar, wie uns Walter Scott's Meisterpinsel die Hochländer nach dem Leben zeichnet. Dem. Heckermann war als Jenny eine liebliche Erscheinung; die Romanze, das Duett mit Brown, und mehre Solostellen in den Finale's und Ensemble-Sätzen erwarben ihr lauten Beyfall. Hr. Preisinger (Friedensrichter Mac-Irtou) und Dem. Bondra (Margaretha) verdarben nichts; doch hätte letztere bedenken sollen, dass sie Julius von Avenels Amme gewesen, daher sich nicht so jung kleiden und geberden sollen. Der Chor war ausgezeichnet brav; das Orchester spielte mit Aufmerksamkeit und Discretion. Doch war das Haus nie gefullt, denn die schönen Sommerabende locken in's Freye; die aber zugegen waren, waren es auch mit Leib und Seele, und genossen die mannigfaltigen Schönheiten eines Kunstwerkes, mit welchem der geachtete Meister die Tonwelt und auch unsere armen deutschen Bühnen — wenn auch diese nur mit einem Adoptiv-Kinde — beschenkt hat.

(Der Beschluss folgt.)

Berlin. Uebersicht der Monate July und August. In den königl. Schauspielen waren neu: am 9. July: *Raoul von Crequi,* Singspiel in drey Abtheilungen, aus dem Französischen des Monvel, mit beybehaltener Musik von d'Allairac, in Scene gesetzt vom Regisseur Hrn. C. Blum. Diese schon seit vielen Jahren bekannte, jetzt neu einstudirte Oper fand nur schwachen Beyfall, ungeachtet der trefflichen Besetzung, da Hr. Stümer den Raoul, Dem. Hoffmann dessen Sohn Craon, Mad. Seidler die Bathilde und Dem. Bauer den Edwin gaben. Am 1. August: *Die Dame auf Avenel,* Oper in drey Abtheilungen, nach dem Französischen des Scribe, zur beybehaltenen Musik von Boieldieu bearbeitet und in Scene gesetzt vom Regisseur Hrn. Baron v. Lichtenstein. Ref. verspart die nähere Nachricht darüber bis auf die Wiederholung, da Mad. Seidler bald darauf in's Bad reiste.

Von den Gastirenden ist zuerst Hr. Wild von Cassel zu nennen, der noch einmal am 4. July als Orest in Gluck's *Iphigenia in Tauris* seine zahlreichen Freunde ergötzte. Von demselben Theater ist Madame Marschner, geb. Wohlbrück, mehrmals mit Beyfall aufgetreten; am 14. Aug. als Desdemona in Rossini's *Otello;* am 18ten als Donna Anna in Mozarts *Don Juan* (wo die Scene: Welch ein schreckliches Bild etc., die Aria: Du kennst den Verräther etc. und das Recitativ: Ich grausam? etc. lauten Beyfall erlangten); am 22sten, als Prinzessin von Navarra in Boieldieu's *Johann von Paris* und am 27sten als Amenaide in Ros-

sini's *Tancred.* Ihre Stimme ist stark, volltönend und geübt. Wir haben Hoffnung, sie noch öfter zu hören. In den Zwischenakten zeichneten sich aus: am 2. July Hr. E. Mertke, der ein Adagio und Concertsatz von Wilms auf dem Fagott mit Beyfall vortrug; am 27sten das Thema aus *Fanchon,* mit Variationen für's Orchester, componirt vom königl. Kapellmeister Hrn. Seidel; endlich Mad. Schoberlechner geb. Dal' Occa, aus St. Petersburg, die am 21. Aug. die Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla* und die Arie mit Chor aus der *Cenerentola* desselben Componisten, und am 25sten die Arie aus Mozarts *Figaro* und die grosse Arie mit Chor aus Rossini's *Italienerin in Algier* mit vielem Beyfall vortrug.

Die Gesellschaft des französischen Theaters zu Warschau hat auf dem hiesigen und dem Charlottenburger Theater folgende Vaudevilles mit grossem Beyfall des kleinen, aber gewählten Publikums gegeben, und zum Theil wiederholt: am 1. July: *Le Solliciteur, ou l'art d'obtenir des places,* par Scribe; am 3ten *Le Gastronome sans argent,* von demselben; am 7ten *La servante justifiée, ou la rose et le baiser,* par Moreau; am 12ten *L'homme de* 60 *ans ou la petite école des vieillards;* am 20sten *Le plus beau jour de la vie,* par Scribe; am 22sten *Werther, ou les égaremens d'un coeur sensible,* par Duval; am 26sten *Angeline ou la Champenoise,* par Scribe; am 27sten *Les Perroquets de la mère Philippe,* par D'artois; am 31sten *Le Coiffeur et le Perruquier,* par Scribe; am 15. Aug. *Les Anglaises pour rire, ou la table et le logement;* am 25sten *Le precepteur dans l'embarras.*

Im königstädtischen Theater waren neu: am 15. July *Rolands Knappen,* komische Oper in zwey Akten; Text und Musik von Heinr. Dorn. Die Musik ist sehr angenehm und im Geiste des auch hier vielbeliebten Rossini geschrieben; die meisten Nummern sind dramatisch und wohlklingend componirt; doch erhielt die Oper nur mässigen Beyfall und erlebte nur ein paar Wiederholungen. Das war auch der Fall mit dem am 3. Aug. zuerst gegebenen *Wildfang,* komische Oper in zwey Akten, nach Kotzebue frey bearbeitet; Musik von Süssmaier. Die letztere hat einige gute Stücke, ist aber im Ganzen nicht ausgezeichnet. Dagegen erfreute sich des glänzendsten Beyfalls der am 15ten zuerst und seitdem fast einen Tag um den andern gegebene *Jocko,* Melodrama in drey Akten, nach dem Französischen des Gabriel bearbeitet, mit von Hrn. J. Elsler arrangirter Musik. Die Geschichte des herrlichen Affen Jocko, hier vortrefflich von dem englischen Pantomimenmeister Hrn. Lewin dargestellt, ist allbekannt, und auch in Paris und London noch immer ein Zugstück für Schaulustige aller Classen. Dieses Melodrama ist mit dem schon im letzten Bericht erwähnten *Ein Uhr* dem gewöhnlich leeren Hause sehr zu Statten gekommen, da die Nachtigall Sonntag noch immer in fremden Regionen umherflattert. Den 28sten war eine musikalische Abendunterhaltung, in der die Ouverture zu Spohrs *Faust* und eine von Hrn. Schoberlechner gegeben wurde, der auch ein Concert und Variationen über ein Thema aus Rossini's *Cenerentola* von seiner Composition auf dem Pianoforte mit vielem Beyfalle vortrug. Seine schon vorher erwähnte Gattin gefiel in der Cavatine aus Rossini's *diebischer Elster* und der Arie aus dem *Freyschütz:* Wie nahte mir der Schlummer etc.; mit Hr. Jäger trug sie ein Duett aus Rossini's *Armide* vor. Hr. Jäger sang ausserdem den *Abschied des Troubadours,* Romanze von Blangini, Hr. und Mad. Spitzeder das Duett aus *Belmonte und Constanze,* und die Herren Jäger, Landsberger, Elsler, List, Wächter, Spohrnagel, Krebs und Spitzeder *die Harmonie,* Gedicht von F. F. Weidmann; in Musik gesetzt für acht Männerstimmen von Ignaz Ritter v. Seyfried. Alles wurde mit verdientem Beyfall aufgenommen.

Gastirt haben: am 4. July Mad. Jost vom grossherzogl. Hoftheater zu Strelitz als Claudia in Dittersdorfs *Apotheker und Doctor,* mit geringem Beyfall; am 6ten Hr. v. Schmidtkow, vom Theater zu Königsberg, als Hr. v. Littau in Stegmayer's *Rochus Pumpernickel,* ebenfalls ohne grossen Erfolg; ferner Hr. Gollmick vom Theater zu Amsterdam am 13ten als Sabord in Gaveaux's *kleinem Matrosen* und als Lux in Schenk's *Dorfbarbier,* und am 17ten als Filz in Dittersdorfs *Hieronimus Knicker;* endlich Hr. Wagner vom Theater zu Breslau am 12. Aug. als Eduard in der *Ochsenmenuet* und am 30sten als Sander in Cimarosa's neu einstudirter *heimlicher Ehe;* beyde mit mässigem Beyfall.

Unter den Zwischenakten verdienen Auszeichnung: am 27. July die Arie aus Rossini's *Barbier von Sevilla,* von Hrn. Jäger, und das Vocalquartett von Eisenhofer, von den Herren Jäger, List, Wächter und Spitzeder vorgetragen.

Hr. Bethmann hat die Direction dieses Theaters niedergelegt und Hrn. Schmelka als Nachfolger erhalten, dem fünf andere in Geld- und Actiengeschäften zur Seite stehen. Hr. Spitzeder ist Regisseur der Oper, Hr. Angely des Vaudeville's und Hr. Nagel des Schau- und Lustspiels. Hr. Schäffer ist nach Strelitz und Hr. Genée nach Dresden abgegangen.

Unter den fast täglichen Garteneoncerten verdient eines Auszeichnung, das Hr. Musikdikdirector Möser am 17. July im schönen Lokale des Reimer'schen Gartens gab, und an dem ausser der königl. Kapelle noch mehre Musiker des königstädtischen Theaters, die königl. Eleven seiner Unterrichtsklasse, mehre Dilettanten und Militairmusiker Theil nahmen. Er gab Beethovens *Pastoralsymphonie* und *Schlacht bey Vittoria,* die Ouverturen zu C. M. v. Weber's *Oberon,* Spohr's *Faust* und Spontini's *Olympia;* endlich trugen die königl. Sänger, das königl. Chorpersonal und die königl. Gesangseleven mehre Männerchöre von Zelter vor.

Kurze Anzeigen.

Pot-Pourri sur des Thèmes tirés des Opéras de Mozart, pour Pianoforte et Flûte — — par Fr. Bar. de Boyneburgk. Oeuv. 19. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Die Liebhaber munterer, leichter und gefälliger Klaviermusik kennen Hrn. v. B. vornämlich aus seinen Tänzen, die ihren Beyfall haben. Auch diess Werkchen wird ihn erhalten, und nicht mit Unrecht. Die Melodieen sind gut gewählt, in passender Abwechselung geordnet, zum Theil artig variirt; alles in der Art, wie jene Liebhaber es wünschen, und auch so leicht auszuführen, wie man für sie schreiben soll. Aber reiner im Satze sollte man doch auch für sie, wie für Jedermann, schreiben. So liegen z. B. S. 9. Syst. 1, Takt 1 und 2, und Syst. 2, Takt 2 und 3, die schlimmen Octaven in den äussersten Stimmen (Flöte und Bass) gar zu offen und übelklingend da; denn dass das A der Flöte nur ein Vorhalt ist, brauchen wir kaum zu bemerken. Selbst ohne solchen Vorhalt ist derselbe Fall, S. 11, Syst. 1, Takt 6, zu Syst. 2, Takt 1, und wo die Stelle wiederkömmt. — Es ist aber doch eine Freude, hier, wie bey so sehr vielen Gelegenheiten, zu bemerken, oder vielmehr zu empfinden, welch ein immer frischer und erquickender Quell Mozart an herrlichen Melodieen ist; ein Quell, der, wenn auch noch so Viele daraus geschöpft haben und schöpfen, stets vollauf darbietet. Wer ist darin ihm gleich und wer ist es jemals gewesen? — Zur Bequemlichkeit der Spieler des angenehmen Werkchens ist die Flötenstimme nicht nur für sich, sondern auch in kleinen Noten über die Klavierstimme gestochen. Zu loben ist noch, dass Hr. v. B. nicht bloss Arien, die schon so oft in ähnlicher Weise benutzt sind, sondern mehr noch schöne Melodieen aus Ensembles benutzt hat. — Das Aeussere der Ausgabe ist gut.

XII Lieder für Männerchöre, vierstimmig gesetzt und dem Stuttgarter Liederkranz hochachtungsvoll gewidmet von Conrad Kocher. Stuttgart bey A. Zumsteeg. (Pr. 1 Fl. 36 Xr.)

Der Tondichter ist Vorstand des Vereines für Kirchengesang und Mitgründer des Liederkranzes, einer sehr zahlreichen Gesellschaft männlicher Gesangsfreunde. Er hat das Bedürfniss und Vermögen desselben im Auge gehabt. Eine so nahe Veranlassung und innere Voranschauung der Wirkung hat meistens einen günstigen Einfluss auf das Schaffen; Lebendiges tritt in's Leben ein. Die Wahl der Texte von Claudius, Conz, Göthe, Haug, Hebel, Luther, Uhland etc. ist zweckmässig. Die Melodieen sind einfach ohne Trivialität, abwechselnd ohne gesucht zu seyn; in die Harmonie ist gerade nur soviel Kunst gelegt, dass man den Meister merkt, der mehr thun konnte, hätte ihm nicht leichte Ausführung am Herzen gelegen. Diese ist eine dankwerthe Eigenschaft; denn was hilft die kunstreichste Musik, die man gar nicht oder schlecht vorträgt? Gesungen wollen aber diese Lieder seyn, und der Männer-Chor macht dann bey aller Kraft zugleich eine rührende Wirkung, da die nothwendig etwas hohe Lage der Oberstimme dieser etwas jugendliches, weibliches giebt, was unwillkürlich das Herz ergreift.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten September. №. 38. 1826.

Aus der Brieftasche eines reisenden Kunstfreundes.

— Der Dichter L. und der Musiker M. kamen mit einander hieher, um sich recht von dem italischen Himmelshauche durchdringen zu lassen. Sie leben nun wohl darin, aber sie sind doch nicht darin geboren und erzogen, haben die Seele nicht voll dieser Jugend-Eindrücke. Möglich, dass ihren Producten der heitere Himmel und das derblustige Volksleben, das so recht in der ersten Potenz geführt wird — der gebildete Deutsche lebt zu Haus in der zweyten und dritten — zu gut kommt. Es wird ihnen vielleicht Manches gelingen, was in ihnen bisher gestockt hat; aber ich wette, ihre Werke werden doch nach deutschem Blut aussehen. Hab ich ja auch an mir bemerkt, dass, wenn ich mich erfüllt glaubte von all diesem südlichen Wesen und Treiben, dann aber auf mich selbst zurückkam, und Etwas zu schaffen begann, ich ganz der Alte war, der ich über die Alpen gestiegen. Und so wird es wohl auch bleiben.

Was der Mensch thut, geschieht nach eigener Weise; aber damit auch diese sich recht und ganz entwickle, mag es gut seyn, sich da und dort zu versuchen, sich an allen guten Orten herumzunähren. Es geht uns auch mit dem Heiligen so, wie mit dem Schönen. Solange wir in seiner Atmosphäre weilen, glauben wir, es könnte wohl andere, bessere Menschen aus uns machen, aber kaum herausgetreten sind wir wieder die alten Kauze. Wir halten unsere Transparenz für eigenes Licht.

* * *

Mein Umgang mit Künstlern verschiedener Art hat mich Manches über den Bildungsgang der Menschen beobachten lassen.

Ein junger Musiker, doch etwas höher an Jahren, als die Uebrigen seines Fachs, lag mir oft mit Klagen an, wenn die Anderen ihn zu überholen schienen, sowohl in ihrer Umsicht, als auch in der Intention ihrer Arbeiten. Sie wussten über die Klassiker der verschiedenen Epochen sehr geläufig zu sprechen, und fällten da characterisirende, entscheidende, oft absprechende Urtheile, wo er nur verehren und hinauf staunen konnte.

Ich tröstete ihn: Denken und Bilden — sagte ich — reifen oft sehr langsam, wie Lagerwein im Fasse sich vergeistigt. Mancher kommt viel früher zu denselben Resultaten, als der Andere; aber er ist bestimmt auch früher mit dem Leben fertig. Seyn Sie über sich ganz ruhig! Sie sind auf gutem Wege, Ihr Gang bleibt Ihnen, und ist Ihrer Natur gemäss; Sie werden einst dem Himmel danken, dass er kein schnellerer gewesen. Es ist ein längstbekanntes Naturgesetz: was viel zu entwickeln hat, das entwickelt sich langsam.

Er schien beruhigt nach solcher Unterredung — und jetzt hat er bereits alle Früheren, Reiferen eingeholt, und sie achten auf sein Thun und Wort, wie auf das eines Zuverlässigen.

* * *

In der Fremde erhält man Vergleichungspunkte, für manches Heimathliche. So muss ich oft lächeln, wenn ich merke, wie man da und dort auf mein Urtheil viel mehr merkt, als zu Haus. Dem Bekannten traut man gern weniger zu, als er weiss und kann, denn sein Vermögen erscheint im Dunste seiner bekannten prosaischen Schwächen, dem Unbekannten umgekehrt, denn sein Unvermögen verbirgt sich hinter dem poetischen Nimbus seines Fremdseyns.

* * *

Ein Hauptunterschied der Menschen ist mir hier aufgefallen: er geht auf ganze Nationen, auf Temperament-Klassen und einzelne Charaktere.

Die Einen zieht es aus ihrem häuslichen und Geschäfts-Mancherley zu einer noch mehr äusserlichen Unterhaltung, zur Gesellschaft, zu Zeitungs-

und anderer zerstreuenden Leserey, zu Spiel, Theater, Musik, zu täglich mehrmaligem Vielreden; sie glauben, das Leben stocke, wenn sie es nicht in Gesellschaft sich entwickeln sehen; sie müssen in offener Welt immer lebensgrosse Leute vor Augen haben, wenn sie sich nicht einsam, unbehaglich fühlen sollen. — Die Andere zieht es aus ihrer gewohnten Stille in die noch grössere der Betrachtung, des Schaffens, wo sich das Leben innerlich offenbart und seine Tiefen enthüllt, aber in einfacheren Verhältnissen, mit schöneren Gestalten, in einer reinern Harmonie.

* * *

Der Kampf der mittelalten mit der antiken Schule ist auch hier noch nicht ausgekämpft und hat nothwendig auch die Musiker ergreifen müssen. Es ist der wiedererwachte Streit der Fakultäten; nur dass die theologische hier nicht in Person der Fakultäts-Männer in Mantel und Kragen in die Schranken tritt, denn diese kommen selten in das urkatholische Land, sondern in Person der Künstler. Sie kann das Vergöttern des heydnischen Denkens und Dichtens nicht leiden, und Kant, der die theologische Fakultät gegen die philosophische herabgesetzt hat, würde jetzt schlecht wegkommen.

Ich möchte ein versöhnendes Wort wagen.

Die Naturwissenschaft, die Geschichte, das Leben führen uns das Grässliche, Hässliche, Anstössige vor Augen, ja das Leben ist oft so unfläthig, dass kaum dem Reinen alles rein ist. In ihren Regionen hat also unsere Einbildungskraft den grössten Spielraum; er wird ihr aufgenöthigt.

Die Kunst zieht diesen enger; sie gestattet uns nur, am Schönen und beziehungsweise Schönen uns zu vergnügen. Dabey ist sie aber so liberal, dass sie uns trotz Dogma und Bekenntniss überall, in aller Welt, wo Schönes ist, den Zutritt verstattet. Die Schranke schliesst bloss das Gemeine, Unschöne aus; innerhalb derselben lässt sich's aber unsere Einbildungskraft gar nicht nehmen, das Schöne jeder Art ohne Skrupel schön zu finden.

Die Religion umschliesst den engsten Bezirk, und ihr Ernst verdrängt Manches, was ausser jenem nicht anstössig ist. Sie stellt dem Menschen dasjenige als ein Aeusserliches, Entbehrliches, Zerstreuendes dar, mit was er sein Daseyn zu anderer Zeit erheitert hat. Die höchsten Gestalten rücken ihm so nahe, und machen ihm seine Pflicht so wichtig, dass, wäre die Welt nicht schon organisirt, und nähme den Eindruck solcher Stimmung an, die Gleichgesinnten dem Himmel eine schönere Erde entgegenbrächten.

Aber — kann denn im Menschenleben Alles aus Einem Tone gehen? schliesst nicht eine Stimmung die andere aus? geht nicht eine Scene der andern aus dem Wege? Manches darf nur die Nachtlampe, manches mag die Sonne bescheinen.

Der Mensch ist desshalb noch kein zwey- oder vieldeutiges, chamäleontisches Wesen; aber wenn man einmal Bildung gestattet, so kann man keine Region davon ausschliessen. Es bleibt freylich daneben die ewige Aufgabe, dass der Mensch sein Wesen in Uebereinstimmung bringe, in heilsame Unterordnung des Niedern unter das Höhere.

So geht alles Streben der guten Geister dahin, das Leibliche zu vergeistigen, die Natur, die Entwicklung alles Lebenden zu einem Schönen, und alles beziehungsweise Schöne zu einem absolut Schönen, zu einem Gottwohlgefälligen zu machen. Dieser Idee kann man huldigen, ohne desshalb im Leben rigorös zu seyn.

* * *

Die allermeisten Menschen verlangen auch da eine active Darstellung, wo eine passive am rechten Orte wäre. Das hab' ich hundertmal in der Gesellschaft, im Theater und nun auch neulich in der Kirche zu bemerken Gelegenheit gehabt. Man sang in der . . schen Kapelle die Lamentationen. Ein Knabe mit dem schönsten Alt, den ich in meinem Leben gehört, trug sie leidend, klagend vor, oder vielmehr, er legte gar nichts hinein, der wahre Passionston lag schon in seiner kindlichen Stimme, und ich war bis zu heissen Zähren bewegt. Das Publikum liess das so gehen, aber ich merkte wohl, wie man diesen Gesang nur als Vorbereitung zu dem viel bessern des Kastraten B . . i betrachtete, ja wie vielleicht Manche ihn als ein nothwendiges Uebel ertrugen. Endlich nach einem kurzen Zwischengebete der Geistlichen liess sich der Kastrat vernehmen. Er sang emphatisch, dramatisch, deklamatorisch, und gewann alle Ohren und — Herzen wollte ich sagen. Wer aber ein fühlendes hatte, musste den Knaben lieber hören. Sein Name, der Vielgenannte, im Gegenhalt gegen den ungenannten Knaben, wirkte mit. Die Wenigsten wissen aufzufassen, was Etwas an sich ist, und sich durch eigene poetische Zubusse in sein Naturgemässes zu versenken; es muss vernehmlich an

ihr Trommelfell, Zwerchfell oder ihre Herzklappe pochen. — —

* * *

Es ist doch ein wahres Wunder, wie der Mensch mit seiner winzigen Kraft mitten in der ungeheuern Welt, und mit seinen ungeheuern Wünschen in dem winzigen Kreise seiner Befugniss sich so zu stellen vermag, dass er einigermaassen zufrieden ist. Aber wenn nun diess geschehen, wenn die grossen Lebensansprüche, wenn eigene Vernunft und Gewissen befriedigt sind, so wird der arme Sterbliche oft von nahen, täglichen Uebelständen geplagt; wenn er die Welt umsegelt hat, scheitert er im Hafen, oder, um ein niederländisches Bild zu gebrauchen, — wenn er das Nest gefunden, so plagt ihn ein lästiger Floh.

Diese anthropologische Tirade hat ein Wandnachbar von mir verschuldet, der mich als ein zweyter „Johann der muntre Seifensieder" von Morgen bis zum Abend mit seinem Geleyer genirt. Ich bleibe seinetwegen manche Stunde länger von Haus, ergrimme aber durch den Gedanken, dass mir mein Asyl geraubt ist. Unser Dichter hat wohl Recht:

„Du kannst im eig'nen Haus nicht ruhig bleiben,
Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt"

Die Wahrheit solcher Sprüche empfindet man erst dann, wenn es einem an die eigenen Sinne geht.

Er singt gewisse Lieblingsmelodieen aus neusten Opern den ganzen Tag. Lieber wollt' ich, dass ein Dutzend Grobschmide in meiner Nachbarschaft ihre Ambose schlügen, oder vor meinem Fenster Jahrmarkt gehalten würde; auch glaub' ich, dass ich in einer Mühle mit zehn Gängen oder im Schlosse Laufen über dem Rheinfall noch eher mein freyes Bewusstseyn erhalten könnte, als neben einem solchen organischen Getön, das mich immerfort ästhetisch anbohrt, mich gegen meinen Willen aufhorchen macht, indem es mich mit Affecten kitzelt, wo ich ruhig meinen Sachen nachdenken möchte, und meinen freyen Gang wie ein Soldaten-Marsch in seinen Rhythmus hineinziehen will.

Es ist die fatalste Seite der Musik, dass sie vielen Menschen so zur Unzeit aufstösst. Lange hab' ich auf ein Mittel gesonnen, dieses Hauskreuz, diesen nagenden Ohrwurm loszuwerden. Das eine lief gegen das Miethrecht, das andere gegen die nachbarliche Verträglichkeit, die aber freylich mein Nebenwohner aus einer Rusticität, wie sie gar manchen Personen eigen ist, zuerst verletzt hatte.

Endlich fand ich's und zwar auf dem Wege der Retorsion; ich brachte seine unzeitige Musik durch Musik um.

So oft er nämlich so ein Lieblingsthema anstimmte, so begann ich, mit recht lauter Stimme ihn in der Seconde zu begleiten. Es fiel meinem Ohre schwer, diesen abscheulichen Misston fort und fort zu halten, aber mein Zorn-Eifer unterstützte mich. — Der Singvogel entwich in die Terz, um sich mit seinem unharmonischen Nachbar in musikalische Freundschaft zu setzen. Ich ging ihm aber blitzschnell nach und liess ihn nicht mehr aus. Er stutzte; ich hörte deutlich, wie er mit dem Fusse stampfte und mit seinem Gesang in ein leises Brummen überging.

Wohl stachelte ihn der Instinkt der Gewohnheit bald wieder, aber da er nicht phantasirte, sondern lauter bekannte Melodieen leyerte, so war ich sogleich wieder hinter ihm her.

Er muss nun merken, was ich bezwecke, denn er schweigt mäuschenstill, oder brummt seine Cavatinen in den Bart, was mich nicht stört, weil ich's nur vernehme, wenn ich mein Ohr an die Thüre lege.

* * *

Wie weit die Geschmackwidrigkeit — ich will nicht sagen: die Gottlosigkeit — oft getrieben wird! — Neulich declamirte Einer die sieben Worte, unterstützt von characteristischer Musik. Das ist nun ästhetisch und religiös so unerlaubt, als es schön und erhebend ist, wenn sie Haydn für ein Kirchenfest mit Musik umweht. Auch hier wurden sie ursprünglich gesprochen, und nicht gesungen, wie jetzt vom Chor; aber der Bischof sprach sie am Altar.

* * *

Ich habe mir von einem englischen Grossen erzählen lassen, der eine kleine Kapelle hält. Sie muss ihm stets verdeckt spielen; er hat nie ein Mitglied derselben gesehen, weiss ihre Namen und näheren Verhältnisse gar nicht; nur den Musikdirector kennt er, lässt sich von ihm im erforderlichen Falle tüchtige Subjecte empfehlen, hört sie ungesehen auf die Probe; und mit ihm allein bespricht er sich über die Einrichtung der kleinen Concerte.

Diese Eigenheit gefällt mir; wenige Musikfreunde möchten sich zu solcher Ablehnung verstehen. Es liegt aber auch das Gegentheil in unserer Natur; wir suchen emsig die Bekanntschaft der Künstler, und lassen nicht nach, bis wir die Prosa derer kennen gelernt, die uns poetisch vergnügen.

* * *

Wir münzen unsere Erwartung immer auf den Umfang der Sphäre, in die wir eintreten; wir stellen unsere Forderung nach dem Eindruck, den die Freude versprechende Anstalt schon äusserlich, zeitlich und räumlich macht; wir wollen, dass das Ganze vom Leben erfüllt werde.

Wir hoffen von jedem Sonntage, dass er unser Herz mit Lust fülle, vom Volksfeste, dass die Tendenz des Ganzen im Einzelnen zur sinnlichen Anschauung komme, von einer grossen Gesellschaft, dass in ihr Grossartiges in Vorgang komme; einen schönen Park wollen wir von zahlreichen Wandlern durchwallt sehen, an eine lange Gesellschaftstafel uns setzend harren wir auf allgemeine Mittheilung der Lust, auf ein Auf- und Abwogen von Ernst und Scherz. So* an allen Versammlungs — Vergnügungs - Orten.

Ein Theater wollen wir stets gefüllt sehen, und dann wünschen wir es erregbar von leisen Beziehungen, und bey aller gesitteten Ruhe doch mit wahrnehmbarem Antheil der Darstellung folgend. Im Concertsaale veranlasst der Anblick so vieler Anwesenden aus dem gebildetern Stande den Gedanken, es werde zu manchen augenblicklich - lebendigen Mittheilungen über den Geist und die Darstellung der Musikstücke kommen, zu einem lebhaften Verkehre der Ansichten, einem Austausche der erregten Gefühle.

Einem Gotteshause gönnen wir eine zahlreich versammelte Kirchengemeinde, erwarten dann von ihr volle Andacht, erregt durch eine alle Gemüther durchdringende salbungsvolle Predigt und harmonischen Gesang.

Und so ist darauf zu wetten, dass jeder, der zu einer versammelten Menschen-Masse tritt, es nicht ohne die freudige Erwartung thun könne, sie werde ihn erheben, oder, nach Umständen, es werde zu mancher Wechselberührung kommen, er werde ein lebendiges Bild dieser Versammlung und eine reiche Erfahrung mit sich nehmen.

Kein Wunder, dass uns in solchen Fällen gewöhnlich bald eine Erkältung anwandelt, weil selten der Erfolg unsern Wunsch krönt.

Sonderbar! — der Mensch, das geselligste Wesen ist zugleich wieder das befangenste, ungattigste, störrigste, in Rücksichten eingeschnürteste. Es ist gewiss auffallend, dass gerade die gebildeteren Kreise die schweigendsten sind, und wie die Sitte sie mit la trappischer Ordensregel tyrannisirt. Es langweilt aber bey verhaltener Mittheilung der Anblick der Menschen den Menschen, und die naheliegende und doch verwehrte lebendige Berührung und Thätigkeit macht Gähnen und Schlafsucht; dem auf sich selbst Zurückgedrängten stirbt der Antheil an Kunst und Leben.

Ich denke hauptsächlich an Concert-Versammlungen, und finde gerade in der Art des Beysammenseyns die Ursache, warum so viel musikalische Kunst ohne Genuss und Dank hier absorbirt wird, die, anders ausgespendet, und unter anderer Form aufgenommen, Wunder bewirken könnte.

Hiezu kommt noch, dass bey alle dem die Anschauung der Menschen - Masse doch wieder nur eine sehr oberflächliche, verworrene ist, dass man sich gar nicht Aug in Auge sieht, was den Eindruck der Musik verstärken würde. Die Aeùsserung einer Dame machte mir das erst recht klar. Sie klagte nämlich, während sie auf ihren Kopfputz deutete, dass sie im Concerte gewöhnlich nur Eine Person wahrnehme — ihre Vorsitzerin; und zwar erst nur von hinten, so dass sie während drey langer Stunden von fünfhundert Menschen kein Antlitz erblicke, weil auch im Zwischenakt alles sich umwende.

Das ist nun einmal die Form unsers Lebens und nicht wohl abzuändern, ja in manchen Fällen ist es schon tröstend, zu wissen, dass es so ist. Es fehlt Einem weniger, wenn man weiss, was Einem fehlt.

So ist es auch hart, mit einem Busen voll Melodieen und Harmonieen auf einmal in's Gewöhnliche überzugehen, zu Menschen, die nichts weniger als melodisch fühlen.

Es stehen mir noch lebendig jene wehmüthigen Momente vor Augen, wo ich als Knabe aus dem Theater, das Herz voll Lieb' und Leid, nach Hause ging, und mich nun ohne ein Wörtchen Mittheilung in meine stille Klause schliessen sollte. Es ist ein natürlicher Wunsch, dass man mit denen lebendig verkehren möchte, in derer Gesellschaft man Schönes, Herzerhebendes genossen. Um einmal recht Epikuräisch zu wünschen, möchte ich die Anordnung, dass auf das Concert jederzeit ein fröhliches Gastmal mit Ball folgte, wie es hie und da ein lebenskünstlerischer Sinn schon eingeführt hat.

Im Kreise der Menschheit gleicht sich doch so ziemlich Alles aus. Neben den Bemühungen raffinirender Kunst, unsere Genüsse zu steigern, geht wieder die steife Etikette her, und lässt es selten zu einer Ekstase kommen; der Pelz des Lebens ist ein Dämpfer aller poetischen Klangwellen.

Nachrichten.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 7ten, im Theater an der Wien: *Der Barbier von Sevilla.* Hr. Rohmann gab den Figaro. Unser Gast, der sich bereits auf einigen ausländischen Bühnen versuchte, ist ein Eingeborner, und fand schon aus diesem Grunde die freundlichste Aufnahme. Er hat sich ziemliche Routine erworben, zeigt wenig Befangenheit, und weiss seine kleine Stimme nicht ohne Glück zu verwenden. Er sang, wie sein Vorgänger Lablache, an den man sich freylich nicht erinnern darf, die meisten Stücke um einen Ton tiefer gegen die Original-Partitur, und zum Ersatz, Dem. Vio, als Rosine, gleich der Signora Fodor Mainvielle, die ihrigen um eine Terz höher. Wenn nur alles hübsch in der Kehle liegt; wie die Instrumente zu rechte kommen, darum kümmert man sich nicht! Wer wollte auch so ungalant seyn, dem Eigenwillen des schönen Geschlechtes zu widerstreben? Jede Prima Donna ist nun einmal gleichsam privilegirt, capriciös zu seyn. O Publikum! allzugütiges, allzugütiges, allzugrossmüthiges Publikum! du hast dir mit deiner Duldsamkeit und Nachsicht viel aufgebürdet.

Am 13ten, im Kärnthnerthortheater: Erste Vorstellung der französischen Gesellschaft unter der Leitung des Hrn. Brice: *Ma Tante Aurore,* Opéra bouffon en deux Actes, Musique de Boieldieu und *Gastronome sans argent,* Vaudeville en un Acte. Wäre nicht die minder gebildete Classe durch die hohen Eintrittspreise gewissermaassen von dieser Spectakelgattung ausgeschlossen, so hätten wir heute tumultuarische Auftritte erlebt, und die fremden Künstler wären, statt mitleidig belächelt, mit Schimpf und Schande von den Brettern gejagt worden. Dieser Singsang ist auch in der That erbärmlich, vom primo Tenore Mr. Dorville und der Prima Donna Dem. Eloise Lavaquerie, welche man nie hört, ausser wenn sie unausstehlich detonirt, bis zum seynsollenden Bassisten Mr. César, der die Töne nur spricht, und zur Soubrette, Mad. Brice. Die einzige Ausnahme macht Hr. Brice, der zwar wenig Stimme, aber eine gefällige Methode hat. Eine etwas günstigere Aufnahme hätte vielleicht das Vaudeville gefunden, worin sich Mr. Clement als Gastronome durch originelles Costüm und characteristische Mimik auszeichnete, wenn man sich nur an die fingerlangen, uns grösstentheils unbekannten Gassenhauer-Couplets, die unaufhörlich unter der schlechtesten Quartettbegleitung abgeleyert werden, gewöhnen könnte. Was dieser Gesellschaft hauptsächlich zum Nachtheile gereicht, ist, dass sie nicht genug eingespielt und zusammengewöhnt zu seyn scheint, und eben darum des gerühmten Vorzugs der Franzosen, bey denen in der Regel alles so frisch, rund und rasch von Statten geht, entbehrt. Unter solchen Auspicien dürften die accordirten dreissig Vorstellungen wohl schwerlich zu Stande kommen.

Am 14ten, im Theater an der Wien, als letzte Gastdarstellung der Josephstädtertheater-Gesellschaft: *Heliodor, Beherrscher der Elemente.* Da diese Unternehmung für die Hensler'schen Erben nicht rentirte, so bleibt nun dieser Tempel abermals und wahrscheinlich bis zum dritten Versteigerungs-Termin, dem 21. August, verschlossen; dieser wird hoffentlich eine Entscheidung bringen, und hoffentlich zum Bessern, da Schlimmeres nicht leicht kommen kann.

Am 15ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die beyden Spadifankerln,* Quodlibet, neu in die Scene gesetzt zum Benefice der Mad. Walla, Schauspielerin aus Pesth, einer schönen Frau, welche mehre Gastrollen mit grossem Beyfalle gab, und auch heute ihre Proteus-Natur in den schärfsten Contrasten entfaltete.

Am 16ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Die ländliche Probe,* oder *der gefoppte Liebhaber,* komisches Ballet von Milon, in die Scene gesetzt von Baptist Petit; Musik von Persuis. Alberne, unbedeutende Handlung, doch hübsche Ballabiles; unter den Tonstücken haben wir das meiste schon im *Zauberschlaf* gehört; vieles ist nur zubereitet, oder eingelegt, wie z. B. die Variationen über Carafa's Thema: O cara memoria, die tapfer abgetanzt werden.

Am 17ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die General-Probe auf dem Theater,* komisches Singspiel, mit Musik von Liberati. Dieses artige Stück, voll treffender Characterzüge und angenehmer Melodieen, war mit Unrecht so lange von der Bühne verschwunden. Der Componist, von dem wir zwar wenig, doch nur Gutes kennen, lebte vor Jahren hier als geschätzter Gesanglehrer, ging darauf nach London, und soll sich dort wohl befinden.

Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater: Zweyte französische Vorstellung: *Le Duel et le*

Dejeuner, Vaudeville. *Lully et Quinault*, Opéra, Musique de Nicolo. Une Réprise de Vaudeville: *Gastronome sans argent.* Von der Operette gab man nur vier Musikstücke zum Besten, und das war gut. Im Vorspiel machte sich Mr. Fradelle durch leichten, ungezwungenen Anstand bemerkbar. Monsieur Brice war abermals der einzige Lichtpunkt, und erhielt selbst als Sänger mitunter Beyfall.

Am 22sten, im Josephstädter-Theater: *Die Braut aus dem Zauberbrunnen*, oder *Die goldene Kugel*, grosses Feenmärchen mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen; Musik vom Kapellmeister Müller. Da dieses Stück von Mad. Raimund zu ihrem Benefice gewählt wurde, so kann man Zehn gegen Eins wetten, dass der ungenannte Autor ihr Vater, Hr. Gleich, sey. Der Stoff scheint schon einmal da gewesen zu seyn, und auch der Tonsatz enthält viel Bekanntes und oft Gehörtes; nur kann Ref. sich nicht sogleich entsinnen, wie das Stück ehedem geheissen hat.

Am 23sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Le nouveau Seigneur de Village*, Opéra en un Acte, Musique de Boieldieu. *La Mansarde des Artistes*, Vaudeville en un Acte par les M[rs] Scribe, Dupin et Varner. Mit dem Singsang hinkte es wieder gewaltig; im Vaudeville gefielen die Mess[rs] Clement und Fradelle.

Am 25sten, im Leopoldstädter-Theater: *Fido-Savant, der Wunderhund*, Posse mit Gesang in zwey Aufzügen, vom Verfasser der Affenkomödie (Hrn. Gleich); Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Nachdem man das gelehrte Thier in natura bewundert und sein Ebenbild auf den Bretern belacht hat, erscheint hier ein dritter Repräsentant. Referent bleibt davon.

Am 29sten, im Kärnthnerthor-Theater: *La lettre de change*, Opéra en un Acte; Musique de Bochsa. *Le vieux garçon et la petite fille*, Vaudeville. Am *Wechselbriefe* war nicht viel zu verderben; das Ensemble der Vaudeville's gewinnt an Rundung und raschem Eingreifen. Dem. Brice, die petite Nièce, nahm sich in ihrer viermaligen Verkleidung ganz hübsch aus.

Am 31sten, im Leopoldstädter-Theater: *Colombinens Glück in Flora's Tempel*, pantomimischer Zauberschwank in einem Akt, von Hrn. Rainoldi; mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Eine artig erfundene Bagatelle, welche auch verdienten Beyfall erhielt. In Erwägung, dass binnen neun Tagen drey neue Werke unsers tapfern Meisters Wenzel an's Licht getreten sind, der seine Kindlein wirklich aus dem Ermel zu schütteln scheint, darf man sich wohl nicht wundern, wenn sich der Maler bisweilen selbst copirt.

Die hiesige S. A. Steiner'sche Kunst- und Musikalien-Handlung wird unter der Firma: Tobias Haslinger fortgeführt. Von der erprobten Thätigkeit des neuen Eigenthümers darf die Kunstwelt das Beste erwarten. Ein starker Katalog zeigt den Reichthum seines Verlags, welcher sich auch in qualitativer Hinsicht vortheilhaft auszeichnet. Darunter gehören die Cramer'schen *Etuden*, in einer revidirten, schönen Ausgabe, und sechs auf Pränumeration angekündigte *Messen*, *Gradualen*, und *Offertorien* unsers verdienstvollen Hofkapellmeisters Eybler, von denen die zur letzten ungarischen Krönung der Kaiserin geschriebene den Anfang macht, und welche in einer, dem *Requiem* dieses Meisters gleichen Ausgabe erscheinen werden.

Braunschweig, im September. Am 25sten wurde das Herzogliche Hoftheater mit der Oper: die *Prinzessin von Provence*, gedichtet und in Musik gesetzt vom Freyherrn von Poissl, bey überfülltem Hause eröffnet. Das Innere des Opernhauses war neu und geschmackvoll ausgebauet, mehre zweckmässige Veränderungen hinsichtlich der Logen und des Parterres angebracht, das Theater selbst durch angemessene Einrichtungen im Innern und in der Beleuchtung verbessert und mit einem neuen Vorhange versehen und der Raum des Orchesters nach Angabe des Hrn. Kapellmeisters Wiedebein ansehnlich vergrössert, wodurch für den Klang der Instrumente bedeutend gewonnen ist. Aller Anfang ist schwer, sagt das alte Sprüchwort, und es würde unbillig seyn, wenn man bey einer jetzt beginnenden Anstalt, deren vorhandene Kräfte nun erst in Wirksamkeit treten müssen, und für welche, bey der Vorliebe eines kunstsinnigen Fürsten für Musik und Theater, so vieles geschehen ist, das in Menge vorhandene Gute verkennen, und das noch Mangelnde lieblos zur Sprache bringen wollte. Indess ist nicht zu läugnen, dass in Betreff des Personals der Oper noch manche Lücken stattfinden, weil, dem Vernehmen nach, mehre Engagements sich früher zerschlagen haben, und wohl auch hinsichtlich der Aufnahme einiger Mitglieder hin und wieder Missgriffe stattgefunden haben mögen. Die Hauptverbesserung der Oper besteht für jetzt, aus-

ser der bedeutenden Verstärkung des Chores, in der Organisation des Orchesters, und man muss es unserm geschmackvollen Wiedebein Dank wissen, dass er mit höchster Genehmigung eine Anzahl geschickter Musiker hieher zu ziehen vermocht, und selbige grade bey denjenigen Instrumenten, wo es früher fehlte, angestellt hat. So haben namentlich die Fagotte, Flöten, Trompeten, Posaunen u. s. w. bedeutend gewonnen, und das Spiel des neuen Herzogl. Orchesters zeigt jetzt unter Anführung seines Meisters von einer seltenen Delicatesse und Präcision. Nicht so günstig steht es aber mit dem Singpersonal. Eine eigentliche Bravoursängerin fehlt noch gänzlich, und Opern, welche zwey erste Sängerinnen von Bedeutung erfordern, können jetzt noch nicht gegeben werden. Dem. Dermer, welche durch lobenswerthen Fleiss sich ungemein vervollkommt hat, stehet dem ersten Fache, so weit diess möglich ist, allein vor. Dem. Linner, eine neue Acquisition, singt Soubretten und muntere Partieen ganz artig. Mad. Müller-Anschütz ist im Besitze der Mutter-Rollen und sonstiger kleiner Altpartieen. Auch besitzen wir noch Mad. Schütz vom vormaligen Nationaltheater, welche in vielen Gesangpartieen brauchbar ist, und immer gern gesehen wird. Von dem männlichen Singpersonale des aufgelösten Nationaltheaters sind wiederum engagirt: der wackere erste Bassist Hr. Wehrstedt, der sehr brauchbare zweyte Bassist Hr. Berthold, für hohe Basspartieen Hr. Hammermeister, welcher sich schon früher hierin bemerklich machte; der beliebte Komiker Hr. Günther; ferner der Tenorist Hr. Knaust, der, bey seiner sehr schönen Stimme, im Spiele noch immer die gehörige Lebendigkeit nicht gewinnen will, und der für muntere Partieen hier früher angestellt gewesene, gewandte Hr. Meisinger, dem es jedoch für die Oper an Stimme gebricht. Neu hinzugekommen sind: die Tenoristen Hr. Rosner, Hr. Wieseneder, Hr. Grösser und Hr. Berger. Hr. Rosner besitzt eine bewundernswürdige Fertigkeit, namentlich in den Falsettönen, die ihm leicht und grösstentheils auch rein zu Gebote stehen; dagegen sind seine Mitteltöne (der eigentliche Brusttenor) weniger bedeutend, und es geht diesem wackern Künstler zur Zeit noch die eigentliche Grazie im musikalischen Vortrage, so wie die erforderliche Zartheit beym Uebergange der natürlichen zur Falsettstimme ab. Die Rede scheint übrigens sein Element gar nicht zu seyn. Hr. Wieseneder singt ebenfalls erste Tenorpartieen, und hat das für sich, dass er deutlich ausspricht. Sein Ton ist rein, jedoch schwach und dünn; seine Singart will man etwas veraltet finden. Beyde Sänger haben den Erwartungen des Publikums nicht hinlänglich entsprochen. Hr. Grösser besitzt eine unverkünstelte angenehme Tenorstimme und ist dabey ein äusserst gewandter Schauspieler. Seine Leistungen als Figaro, Simeon, Jacob Friburg, Calif von Bagdad, Schiffscapitain u. s. w. sind mit verdientem Beyfall anerkannt; selbst die Rolle des Titus, welche ihm zu Theil geworden, wird von ihm zur Zufriedenheit des Publikums durchgeführt. In jeden Fall ist er ein wesentlicher Gewinn für die Oper und selbst für das Schauspiel, das durch ihn in der ersten Zeit bedeutend unterstützt worden ist. Hr. Berger ist bis jetzt als Vater (*Neusonntagskind*), Joseph (*Dorfbarbier*) und Carl (*Kapellmeister*) aufgetreten und hat nicht missfallen. Uebrigens ist derselbe, wie es heisst, als Anführer des Chors angestellt.

Die *Prinzessin von Provence* wurde bis jetzt siebenmal gegeben, und ausserdem mehre Opern von Mozart, Weber, Rossini u. A. Einstudirt wird dem Vernehmen nach *Fidelio* von v. Beethoven und *Faust* von Spohr. Als Gast sahen wir am Ende Juny Dem. Schulz vom Leipziger Stadttheater in den Rollen der Vitellia, der Königin der Nacht und der Agathe. Ihre Leistungen wurden jedoch mit wenig Beyfall aufgenommen. Die Mitglieder des neu errichteten Herzogl. Orchesters sind folgende:

Hr. Hofkapellmeister Wiedebein, Vorsteher und Dirigent.
– Bösecke, Musikdirector.
Erste Violine: die Herren Müller I, Müller II, Freudenthal, Müller IV, Barnbeck, Hartmann. Hr. Markmann führt die Musik bey den Schauspielen an.
Zweyte Violine: Zinkeisen I, Zinkeisen II, Beddiges, Lange, Mund und Schmidt.
Bratsche: Hustedt, Spies, Banse, Mey.
Violoncell: Goedecke jun., Müller III, Ritter (geht ab), Gonzeet.
Contrabass: John, Strube, Grunert, Engel.
Flöte: Zipold, Schönemann, Stöppler jun.
Oboe: Ferling, Rischbieter, Haubner.
Fagott: Wagner, Haake, Gödecke sen.
Clarinette: Rasch, Herrig.
Horn: Beddiges sen., Thies, Käfer, Beddiges jun.
Trompete: Zänker, Amende, Wernthal.
Posaune: Schmidt sen., Schmidt jun., Wernthal.
Pauken: Hartung.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder aus Sintram und seine Gefährten von de la Motte-Fouqué, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Charlotte Veltheim. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 1 Thlr.)

Dem. Veltheim in Dresden ist eine sehr geübte Sängerin und eine ausgezeichnete Klavierspielerin: hier lernen wir sie auch als Componistin, und gleichfalls vortheilhaft kennen. Dass sie eben diese Gedichte gewählt hat, können wir zwar nicht unbedingt billigen; denn sie eignen sich zwar an sich zur musikalischen Composition; auch sind sie überhaupt wohl gut, doch sind diess die meisten nur an ihrem Platze und in ihrem Zusammenhange mit der Erzählung. Indessen ist diese, wie eine der besten, so eine der bekanntesten von Fouqué: da werden sich hoffentlich die Liebhaber hinzudenken, was hinzuzudenken ist, und die Liebhaberinnen grösstentheils nehmen es bey ihrem Singen nicht eben genau mit den — „Worten." Die Gedichte sind übrigens theils eigentliche, theils romanzenartige Lieder. Was nun die Musik anlangt, so finden wir zwar keine hervorstechende Originalität, sowohl in den Erfindungen, als in der Ausführung, und manche An- und Nachklänge von Andern in diesen beyden: aber bloss aufgehorcht und nachgesprochen ist nichts; und die besten Stücke besitzen nicht weniger der Verfasserin Zugehörendes, als vielleicht drey Viertheile von jetzt herausgegebenen Liedern überhaupt. Für die besten Stücke, in Erfindung und Ausführung, halten wir: No. 1 und No. 3; jene mit bloss (und schön) harmonischer, diese mit figurirter Begleitung. Im Ausdrucke müssen wir diese gleichfalls am meisten loben: würden ihnen auch No. 4 an die Seite setzen, wenn hier nicht in den Gang des zweyten Tempos etwas, harmonisch (nach der Modulation) und rhythmisch Unverhältnissmässiges, vielleicht durch Künsteln, gekommen wäre, was den Eindruck des ersten und dann zum Schluss wiederholten Tempo's einigermaassen schwächt. Incorrectheiten irgend einer Art sind uns nicht aufgestossen; was bey Compositionen eines jungen Frauenzimmers besonders anzumerken scheint. Stich und Papier sind gut. Liebhaberinnen des Gesanges am Pianoforte sollten sich die Sammlung schon, wo nicht aus Schwesterschaft, doch aus Neugierde anschaffen: sie werden aber auch angemessene Unterhaltung durch sie finden.

Souvenirs agréables des Opéras favoris en forme de Divertissements pour le Pianoforte etc. No. 1—6. à Berlin, chez Laue. (Pr. No. 1—5, jede 6, No. 6, 4 Gr.)

Bloss zu angenehmer Erinnerung, wie der Titel besagt, ist diese Sammlung nicht übel. Die Auswahl der Opern ist gut, und die, der einzelnen Stücke, jener Absicht angemessen. Jede Nummer enthält Ein Stück — „en forme" etc. das heisst: ohne Text; der Gesang dem Instrumente mitgegeben. Einige Stücke, wie sie hier arrangirt sind, spielen sich, für so Etwas, doch wohl zu unbequem; wie die Romanze, No. 4, wo sich Manches in der linken Hand, ohne Nachtheil der Wirkung, hätte gefügiger einrichten lassen. Dass einige Stücke, die, wie das Duett No. 5, das in der ursprünglichen Tonart ziemlich schwer zu spielen, zur Erleichterung in eine andere versetzt worden, ist, für so Etwas und zu einem solchen Zweck, nicht eben zu tadeln: es wäre aber doch wohl besser, man zöge Stücke vor, wo das nicht nöthig ist. Die sechs Nummern enthalten folgende Stücke: 1. Rondo aus Webers *Euryanthe:* die wirklich reizende Scene aus dem Schlusse des ersten Finale. 2. Romanze aus derselben Oper: die sehr angenehme des Adolar im ersten Akt. 3. Bolero aus Spohrs *Jessonda:* die erste Arie des portugisischen Feldherrn, mit dem besonders schönen Thema. 4. Rondoletto aus Rossini's *Barbier von Sevilla:* das artige Ständchen des Grafen im ersten Akt. 5. Das schöne Duett der Amazili und des Nadori aus Spohrs *Jessonda;* der lichteste Punkt der ganzen Oper. 6. Rondoletto aus der *Italienerin in Algier:* nicht eben ausgezeichnet.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № XIII. 1826.

Gesuch.

Zwey junge Männer, die gegenwärtig noch Mitglieder eines guten Orchesters sind, der eine als erster Contrebassist, der andre als erster Flötenist, wünschen eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft hierüber kann man unter portofreyen Briefen bey den Verlegern dieses Blattes vernehmen.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Boieldieu, A., La Dame blanche. (Die weisse Dame.) Komische Oper in drey Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug von C. Zulehner. Französischer und deutscher Text. 6 Thlr.

Hieraus einzeln:

		Thlr.	Gr.
No. 1.	Introd. e Coro: Sonnez, Cors et musettes (Erklinget, ihr Hörner)	1	—
	Aria: Ah, quel plaisir, d'être soldat (Ach, welche Lust Soldat zu seyn)	—	7½
- 2.	Terzetto e Coro: Que veut notre ménagère? (Doch, mein Weibchen seh' ich eilig kommen.)	—	6
- 3.	Ballade e Coro: Chut, chut, écoutons! (Still, still, höret zu	—	6
- 4.	Duetto: Il s'éloigne, il nous laisse ensemble (Wie, er gehet, lässt uns hier allein)?	—	6
- 5.	Finale e Terzetto: Grand Dieu, que viens-je donc (O Gott, was musst' ich Arme hören?)	—	18
- 6.	Entreacte et Couplets: Pauvre Dame Marguérite (Spinn, arme Margareth)	—	3
- 7.	Terzetto: C'est la cloche de la tourelle (Horch, man läutet noch)	—	9
- 8.	Cavatina: Viens, gentille Dame (Komm, o holde Dame)	—	6
- 9.	Duetto: Ce Domaine est celui du comte (Dieses Gut gehört dem Grafen)	—	7½
- 10.	Finale: Nous quittons nos travaux (Froh verlassen wir Feld)	1	16½
- 11.	Entreacte et Aria: Enfin je Vous revois, séjour (Wohl mir, mit Freudigkeit)	—	6
No. 12.	Coro des Montagnards: Vive à jamais notre Monseigneur! (Es lebe hoch unser neuer Herr)	—	12
	Air écossois: Chantez, joyeux Ménestrels! (Stimmt an, ihr Sänger)	—	9
- 13.	Duetto: Malheureuse, que faire? (Unglücksel'ge, was hört' ich?)	—	7½
- 14.	Finale: Voici midi, la somme est-elle prête? (Wie ist's, mein Herr?)	—	15½

Händel, G. F., Israel in Egypten. Grosses Oratorium, im Klavierauszuge von Dr. K. Breidenstein, deutscher und englischer Text. 5 12
Hierzu die vier Chorstimmen allein 3 21

Neue Musikalien, im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Auswahl beliebter Tänze und Märsche für 1 Flöte. No. 1—3. à 4 Gr.
Drouët, L., Air fav. de l'Opéra: Zelmire, de Rossini, var. p. Flûte avec Orch. Op. 137. 1 Thlr. 4 Gr.
Geisler, H., Krönungs-Marsch aus der Jungfrau von Orleans, für 2 Flöten. 4 Gr.
Kreutzer, Jos., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 18. No. 1 et 3 à 20 Gr.
— do. do. do. No. 2. 1 Thlr.
Krollmann, A., Einleitung und Rondo für Flöte mit Orchester. 6tes Werk 1 Thlr.
Maurer, L., Ouverture und Gesänge aus dem neuen Paris, für 2 Flöten 20 Gr.
— Ouvert. daraus für 2 Flöten 8 Gr.
— do. do. Fl., Vlon., Br. u. Vcell. 16 Gr.
— do. do. 2 Vlons, Br. und Vcell. 16 Gr.
Müller, Iwan, Fantaisie sur un Air venétien pour Clar. (ou Violon) avec Pianoforte. Op. 13 10 Gr.
— Duo de l'Opéra: Armide, de Rossini, arrangé pour Clar. et Basson (ou Violoncelle), avec Pianoforte ou Harpe. Op. 18 20 Gr.

Stowitschek, J. C., Potpourri für Clar. mit Orchester oder Pianoforte. 8s Werk. 1 Thlr. 4 Gr.
Wiele, A., Variations pour Violon avec Orch. 1 Thlr.

Für Pianoforte.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze. No. 24. enthaltend: Hopser aus den Wienern in Berlin und Jubelwalzer .... 4 Gr.
— No. 25—29. enthaltend: Chiarinische Tänze à 4 Gr.
Beethoven, L. van, Sonate. Op. 17........ 14 Gr.
Carafa, M., Boleros, arrangirt zu 4 Händen von A. Diabelli .... 8 Gr.
— Cavatine alla Polacca, arrangirt zu 4 Händen von A. Diabelli .... 8 Gr.
Cramer, J. B., Theoretisch-praktische Pianoforte-Schule .... 1 Thlr. 8 Gr.
Czerny, C., Rondeau de Chasse à 4 ms. Op. 67. 16 Gr.
Drouët, Air fav. de l'Opéra: Zelmire, de Rossini, var. p. Fl. avec Pianoforte. Op. 137... 16 Gr.
Enckhausen, H., Potpourri de l'Opéra: Mathilde de Guise p. Pianof. avec Violoncelle. Op. 3. 16 Gr.
— Grosses Rondo zu 4 Händen. 10s Werk. 1 Thlr.
Häser, A. F., Grosser Ländler zu 4 Händen. 22stes Werk .... 16 Gr.
Hummel, J. N., Rondeau russe. Op. 96 ...... 10 Gr.
Köhler, H., 3 Rondeaux sur des Thèmes fav. avec Flûte .... 14 Gr.
— Introduction et Rondeau avec Flûte...... 10 Gr.
Küffner, J., Ouv. à l'Espagnole .... 10 Gr.
Maurer, L., Ouverture aus dem neuen Paris .. 10 Gr.
— Dieselbe zu 4 Händen .... 14 Gr.
— Polonaise pour Violon avec Pianof. Op. 42. 16 Gr.
Mayseder, J., Polonaise zu 4 Händen. No. 2. 16 Gr.
— do. do. 3. 20 Gr.
Müller, C. F., 4 Quadrilles écossaises. Op. 11. 6 Gr.
— Iwan, Fantaisie sur un Air vénétien pour Clar. ou Violoncelle avec Pianof. Op. 15. 10 Gr.
Ries, F., Rondo sur la Cavatina: Una voce poco fa! de l'Opéra: Le Barbier de Séville à 4 ms. 12 Gr.
Schlüter, G., 6 Var. über: In meines Lebens... 12 Gr.
Wiele, A., Variations p. Violoncelle avec Pianof. 14 Gr.
Winter, P. v., Thema von Carafa: O cara memoria, var. — zu vier Händen arrangirt von A. Diabelli .... 8 Gr.

Für Gesang.

Beethoven, L. v., Mädchen du liebest mich. (Lied nach dem Sehnsuchts-Walzer) mit Pianoforte oder Guitarre .... 4 Gr.
Maurer, L., Der neue Paris. Operette in 1 Akte. Vollständiger Klavierauszug ..... 3 Thlr. 12 Gr.
— Sämmtliche Gesangsachen daraus einzeln
— Die beliebtesten Gesangsachen daraus einzeln, mit Guitarrebegleitung.

Meyerbeer, J., Aus dem Kreutzfahrer in Egypten mit Pianoforte. No. 2. Cav: I doni d'Elmire. (Die Gaben) .... 5 Gr.
— No. 5. Duett: Ah non tison (Du spottest.) 8 Gr.
— - 9. Arie: Non sai qual incanto (Ich fühle.) 4 Gr.
— - 10. Romanze: Giovinetto cavalier (Jugendlicher Rittersmann.) .... 5 Gr.
— - 14. Arie: Ah ch'io l'adoro (Ihn vergessen.) 5 Gr.
— - 15. - D'una madre disperata (Einer Mutter.) .... 6 Gr.
— - 17. Duett: O Cielo clemente. (O Himmel.) 5 Gr.
— - 21. - Il tenero affetto (Die zärtliche.) 6 Gr.
Müller, G., 3 Lieder. 3s W. No. 1. mit Pf. u. Guit. 5 Gr.
— 3 do. 2. mit Pianoforte. 4 Gr.
— 3 do. 3. mit Pf. u. Guit. 4 Gr.
Pacini, Arie: Mein Gebieter (Ah mio prence.) .. 8 Gr.
Sammlung beliebter Volkslieder mit Pianoforte oder Guit. No. 1. enthaltend: Du liegst mir am Herzen, und: Das Stübchen .... 4 Gr.
Weber, C. M. von, Lieder mit Pianoforte oder Guit. No. 6. enthaltend: Schlummerlied und Das Röschen .... 4 Gr.
Wegener, H., Lied: Könnt' ich eine Lerche seyn, mit Pianoforte oder Guitarre .... 5 Gr.
Winter, P. v., Ich war wenn ich erwachte. Cavat. mit Var. für Gesang und Pianoforte...... 8 Gr.

Neuigkeiten der Buch- und Musikhandlung von Fr. Laue in Berlin, welche an alle Handlungen versendet sind:

Berger, Ludwig (von Berlin), 3 Märsche für Infanterie. 21. Werk. Partitur .... 2 Thlr.
— dieselben für 4 Hände (21. Werk.) ...... 16 Gr.
— dieselben für Pianoforte. (21. Werk) ...... 10 Gr.
— 3 Marches milit. pour Pianof. (Oeuv. 16.) à 8 Gr.
Czerny, C., Impromptu brillant à 4 mains. Oeuv. 116. .... 1 Thlr. 4 Gr.
Gabrielski, Fantaisies pour la Flûte. Oeuv. 82 et 83 .... à 10 Gr. et à 6 Gr.
Greulich, W., nouvelles Contredanses........ 10 Gr.
Haydn, 3 Quatuors, Oeuv. 64. arr. à 4 mains par J. P. Schmidt. No. 1. 22 Gr. No. 2. 1 Thlr.
Mozart, Zauberflöte arr. à 4 ms., par C. F. Ebers. 1ster Akt .... 2 Thlr. 16 Gr.
— C moll-Quart. arr. à 4 ms., p. Succo. 1 Thlr. 8 Gr.
Neithardt, A., 3 Märsche für Infanterie (Part.) 58. Werk .... 1 Thlr.
— dieselben für 4 Hände. 58. Werk...... 10 Gr.
Schmitt, Rhapsodien in Uebungen für das Pianoforte. 62. Werk. 2 Hefte ...... à 1 Thlr. 6 Gr.
Souvenirs agréables des opéras favoris en forme de Divertissements pour la Flûte. No. 1 — 6. à 6 et 4 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten September. №. 39. 1826.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

In Briefen eines Reisenden.

(Fortsetzung.)

Zweyter Brief.

Heute, mein Freund, gebe ich Dir Rechenschaft von dem, was die Bibliothek, das Archiv und das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates mir Bemerkenswerthes dargeboten haben. Doch zuvor ein paar Worte über diesen Verein im Allgemeinen.

Dieses herrliche Institut, welches zum Gedeihen der Kunst in Deutschland mehrfach nachgeahmt worden ist, verdankt, wie ich schon in meinem vorigen Brief erwähnte, seine Gründung dem Hrn. Regierungsrathe von Sonnleithner, der nicht nur den Plan zu Reife brachte, die zahlreichen Kunstliebhaber und Musikfreunde der Residenz in einen colossalen Körper, dessen Hauptzweck die Förderung der Tonkunst in allen ihren Zweigen ist, zu vereinen, sondern auch das Gebäude aufzuführen und durch zweckmässige Statuten dauernd zu begründen verstand.

Der erste Versuch, mit welchem die Gesellschaft auftrat, die meisterhafte Ausführung des Händel'schen *Alexanderfestes* in dem ungeheuren Raume der k. k. Reitschule, durch mehr als 700 Dilettanten, unter der vortrefflichen Leitung des nunmehrigen Hrn. Hofraths von Mosel (am 29. November, 1812) war zugleich der mächtigste Impuls für ihre Glieder, sich unzertrennlich zu verbinden. Sie zerfällt in drey Klassen:

Zur ersten gehören die ausübenden Individuen: die nämlich, welche bey den Aufführungen persönlich entweder im Sängerchor oder im Orchester mitwirken. Diese entrichten einen jährlichen Beytrag von sechs Gulden.

Die zweyte Klasse bilden diejenigen Mitglieder, welche die Anstalt nur durch Geldbeyträge unterstützen. Die Gaben sind willkürlich; doch dürfen sie nicht geringer seyn, als das Doppelte dessen, was die Ausübenden beytragen. In die dritte Klasse endlich werden, nach dem Vorschlage des leitenden Ausschusses, nur berühmte Componisten, Gelehrte und Tonkünstler vom ersten Range als Ehren-Mitglieder aufgenommen, welche die Gesellschaft selbst zum Beytritt einladet, und in Rücksicht ihrer ausgezeichneten Kenntnisse als Rathgeber an der Seite zu haben wünscht. Die Mitglieder des leitenden Ausschusses und des Repräsentanten-Körpers sind von unbestimmter Zahl, und von Zeit zu Zeit entweder neu zu wählen, oder zu bestätigen.

Als Protector steht an der Spitze der Cardinal-Erzbischof von Ollmütz, Erzherzog Rudolph. Praeses ist der Land-Marschall, Graf Peter von Goes.

Dessen Stellvertreter: Hr. Hofrath von Kiesewetter.
Secretair: Hr. Regierungsrath von Sonnleithner.
Bibliothekar: Freyherr von Knorr.
Cassirer: Hr. Rechnungsrath von Hauschka.
Expedient und Archivar: Hr. Franz Glöggl.

Durch den Beytritt von mehr als 1000 Mitgliedern — theils Ausübenden, theils Unterstützenden — war die Gesellschaft schon nach wenig Jahren im Stande, das vaterländische Musikconservatorium zu gründen, woraus jetzt schon mehre glänzende Talente hervorgegangen sind, und dessen Zöglinge — im Durchschnitt gegen 200 — bey den jedesmaligen Prüfungsconcerten die erfreulichste Rechenschaft von ihrem Fleisse ablegen.

Als Professoren sind dabey angestellt:
Für den Gesang: die Herren Frühwald und Rösner und Dem. Fröhlich.
Für die Violine: die Herren Böhm und Helmesberger.

Für das Violoncell: Hr. Merk.
Für die Flöte: Hr. Bogner.
Für die Hoboe: Hr. Sellner.
Für die Clarinette: Hr. Friedlovsky.
Für den Fagott: Hr. Mittag.
Für das Horn: Hr. Herbst.
Für das Pianoforte und den Generalbass: Hr. Salzmann.
Als Lehrer der italienischen Sprache: Hr. Wallascheck.

Um die Bibliothek sowohl, als um das Archiv und das Museum der Gesellschaft hat der obengenannte einsichtsvolle Vorsteher, Freyherr von Knorr, sich sehr verdient gemacht. Die Einrichtung derselben ist vortrefflich, und äusserst schätzbar sind die von ihm eigenhändig im alphabetisch-thematischen Kataloge unter dem Namen eines jeden Tonsetzers beygefügten kritischen und biographischen Notizen.

Die Grundlage der Bibliothek war die im Jahr 1819 für 200 Friedrichsd'or erkaufte, mit Recht so berühmte Gerber'sche Sammlung, worin sich auch Manuscripte dieses unermüdlichen Literators, Materialien zur einstigen Fortsetzung seines *Künstler-Lexikons* enthaltend, befinden. Theils durch Schenkungen, theils durch Anschaffungen für eine jährlich dazu ausgesetzte Summe ist nun diese auserlesene Bibliothek bis auf 900 Werke angewachsen, und enthält nun die wichtigsten älteren und neueren Werke für die Geschichte und Theorie der Musik und für alle Zweige der Musikwissenschaft, namentlich die Werke von Padre Martini, Burney, Hawkins, Forkel u. a. von Gafforius, Agricola, Kircher, Prätorius, Gerbert, Bonanni, die vollständigen Werke von Mattheson, Marpurg (diese nebst einem handschriftlichen Supplemente des Verfassers über den Orgelbau) von Mitzler, Vogler u. a. und darunter manches äusserst seltene und interessante. Ausserdem enthält diese Bibliothek viele höchst schätzbare Manuscripte, grösstentheils in der Urschrift, wovon wenige bis jetzt durch den Druck bekannt geworden sind, von Klein, Knecht, Adelung, Kramer, Fuhrmann, Walter, Mitzler u. a. und Sonnleithners *Studium der Musik und ihrer Geschichte*, eine reichhaltige Handschrift von 35 Quart-Bänden, bey welcher vollständigen Compilation der rastlose Fleiss eines ausserdem so mannigfach thätigen Geschäftsmannes nicht genug bewundert werden kann, denn der Verfasser und Schreiber ist eben jener Schöpfer dieser Kunstanstalt, der Regierungsrath und k. k. Hof-Agent, Joseph von Sonnleithner.

Das neueste achtungswürdige Unternehmen der Gesellschaft ist, dass dieselbe einen eigenen Comité erwählt hat, um die Biographieen aller österreichischen Tonkünstler mit grösster Sorgfalt und Umsicht auszuarbeiten, besonders derjenigen, deren bey Gerber entweder gar keine, oder nur sehr mangelhafte Erwähnung geschieht. Es ist nicht zu bezweifeln, dass der Literatur-Geschichte der Tonkunst daraus eine wesentliche Bereicherung erwachsen wird, indem das Geschäft Männern von entschiedenem Berufe anvertraut worden ist, die keine Mühe scheuen, und den die ergiebigsten Hülfsquellen zu Gebote stehen.

Im Archive befinden sich gegen 8000 Musikwerke aller Gattungen von mehr als 1000 Meistern, von welchen die unserm Zeitalter angehörenden auch den Zöglingen des Conservatoriums zum Gebrauche dienen; ferner Sammlungen von Volksliedern aller Nationen; Sammlungen von Handschriften berühmter Künstler und Tonsetzer, theils in Briefen, theils in Compositionen.

Das Inhaltsverzeichniss dieser Sammlung enthält eine grosse Anzahl Namen berühmter Künstler älterer und neuerer Zeit.

Unter den Beyträgen für die Abtheilung der Kirchenmusik sind die freywilligen Spenden der Stadt Lübeck von ausgezeichnetem Werthe.

Ein besonders interessantes Werkchen hat der gegenwärtige Archivar und Expedient Hr. Glöggl angefangen, und Organographie genannt. Es ist eine Sammlung aller musikalischen Instrumente, von der grauesten Vorzeit bis auf unsere Tage, bereits gegen 500 an der Zahl, jedes von ihm eigenhändig sehr sauber abgebildet und mit Erklärungen versehen.

Das Museum bietet dem Liebhaber von Alterthümern und Seltenheiten ein weites Feld. Unter andern findet man hier Zeichnungen von Orgeln, 600 Portraits berühmter Musik-Gelehrten, Tonkünstler, Componisten, Sänger etc. als das Merkwürdigste aber eine Sammlung der seltensten Instrumente der Vorzeit aus der Türkey (von dem kaiserlichen Internuntius in Constantinopel, Freyherrn von Stürmer, zum Geschenke übersendet), aus Marokko, Spanien, England, Frankreich, Italien, Irland, Würtemberg, Bayern, Oesterreich, Böhmen, Pohlen etc. Da ich weiss, dass Dich diese Seltenheiten nicht weniger interessiren,

als mich, und dass Dir eine Abbildung derselben, so gut ich sie zu geben vermag, willkommen seyn wird, so lege ich sie Dir bey. (S. Beylage No. VI.)

Die ersten vier Instrumente sind türkischen Ursprungs, nämlich:

No. 1. Tambur Büzürk (Gross Tambour) und

No. 2. Tambur Kütsckck (Klein Tambour); Beyde sind mit acht Darmsaiten überzogen; vier Schraubenwirbel befinden sich an der rechten, und vier auf der Rückseite; viele Bünde bezeichnen die Griffe, und der Anschlag geschieht mittelst kleiner, messerartig geformter, flacher Metall-Plättchen. Ihre Bestimmung ist, den Odalisken und Harems-Gefangenen Grillen und Langeweile zu verjagen.

No. 3. Ajaklikeman (Pedal-Geige), mit drey Saiten bezogen, die mit einem etwas gekrümmten Pferdehaar-Bogen, gleich der Tromba marina gestrichen werden, und ziemlich erhöht auf einem hölzernen Stege ruhen. Eine dünn auslaufende Spitze, gegen den Boden gestemmt, giebt die nöthige Festigkeit, und verstärkt die Resonanz.

No. 4. Tamburek, eine viersaitige Mandoline, mit Bünden und zahlreichen Schalllöchern.

Diese beyden Instrumente sind kunstreich mit Elfenbein, Perlmutter und Ohrmuschel ausgelegt.

No. 5. Eine irländische Spitzharfe, auf beyden Seiten mit zweyundvierzig Stahlsaiten bespannt. Den Obertheil ziert die Büste eines caledonischen Barden. Wer doch darauf Ossians Heldengesänge in ihren ursprünglichen Weisen begleitet hören könnte!

No. 6. Eine polnische Zither, mit zehn Stahlsaiten.

No. 7. Eine polnische Guitarre, mit sechszehn Darmsaiten.

No. 8. Eine ungewöhnliche Gattung Guitarre, deren Vaterland nicht bekannt ist. Sie hat sechszehn Bünde und zehn Stahlsaiten.

No. 9. Eine marokkanische Violine von sonderbarer, fremdartiger Form. Die zwey einzigen Saiten werden mit einem elastischen Krummbogen angestrichen.

No. 10. Eine trefflich gearbeitete Laute von Schildkröte.

No. 11. Eine mächtig lange türkische Trompete, welche, von einer Stentors-Lunge angeblasen, leicht über den Bosporus hinüber ertönen mag. Höchst wahrscheinlich ist ihre eigentliche Bestimmung, Signale zu geben. Ich erkundigte mich, ob nicht ein hiesiger Kunstverständiger die Behandlungsweise versucht hätte, erhielt aber die Antwort, dass jedem der Athem zu kurz geworden, das Mundstück für die gewohnte Embouchure unbrauchbar, und ausser einzelen, isolirten Tönen wenig herausgekommen sey.

No. 12. Eine wunderlich verschlungene, mit Gold und Silber reich verzierte Trompete, von einem Nürnberger Meister, Anton Schnitzer, im Jahre 1598 verfertigt, wie gravirt auf dem Becher zu lesen: ein merkwürdiges Product des reichsstädtischen Kunstfleisses in jener Zeit.

No. 13. Zürnae, eine türkische Schalmey, mit welcher sich gleichfalls kein heutiger Clarinettspieler einlassen mag. Es befinden sich neun Grifflöcher daran, und ein sehr breiter, ungestalter, hörnerner Büffel mit einem feinen Rohrblättchen. Es giebt, gewaltsam angeblasen, schneidend grelle Töne.

No. 14. Ein sehr grosses Jagdhorn, von Leigham Schneider in Wien, 1710, gefertigt.

No. 10, 12 und 14 hat ein geistliches Stift in Oberösterreich hierher geschenkt.

Unter den Namen der Männer, welche sich um die Sammlungen der Gesellschaft durch Schenkungen vorzüglich verdient gemacht haben, fand ich folgende verzeichnet:

Hrn. Hofrath von Kiesewetter.
- Regierungsrath von Sonnleithner.
- Baron von Knorr.
- Rechnungsrath von Hauschka.
- Baron von Pasqualati.
- Rechnungs-Official von Geissler.
- Hofrichter Leopold von Sonnleithner.
- Baron Carl von Doblhof.
- Pietro Mechetti.
- Tobias Haslinger.
- Baron von Lannoy.

Möge sich das Institut ferner der freundlichen Unterstützung liberaler Kunstfreunde zu erfreuen haben!

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten aus Italien.

Neapel. T. S. Carlo. Die schon erwähnte Oper *Bianca e Gerardo*, von Hrn. Vincenzo Bellini aus Catania in Sicilien, einem hiesigen Conservatoristen, soll, der Neapolitaner Zeitung nach, eine etwas zu lebhafte Musik haben. Die Arie des Lablache, ein Terzett zwischen ihm, Rubini und

der Menzocchi, das Largo des Quintetts im ersten Akt und das Duett zwischen der Lalande und Rubini im zweyten Akte hält man für die besten Stücke. Ein neu engagirter Bassist, Namens Barratoni, soll in einigen vorhergehenden Opern und auch in dieser Beyfall gefunden haben.

Rom. Die bereits angezeigte Farse (nicht Oper), *Le Civette in apparenza*, von dem noch jungen Maestro Luigi Gambale, einem Schüler Zingarelli's (vielleicht Neapolitaner), enthält, nach der Römer Zeitung, molta vivacità e dottrina, und gefiel immer mehr. Eine hier im Druck herausgekommene *Lettera sulla Musica di Rossini del Prof. Carpani*, ist, wie ich es aus zuverlässigen Quellen weiss, nicht von ihm, sondern aus seinen Rossiniane von fremder Hand zusammengestoppelt.

Venedig. T. S. Benedetto. Den 20. Juny wurde die neue Opera seria *Bianca e Fernando* von Hrn. Pietro Campiuti aus Udine mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben; die Ouverture musste wiederholt werden. Im ersten Akte gefielen besonders die Arie der Pastori, das Duett zwischen ihr und Hrn. Deval, und besonders das Duett zwischen Bottari und der Otto. Im zweyten Akte gefiel ungemein Bottari's Bassarie und ein Terzett. Der Componist vollendete erst voriges Jahr die Studien der Rechte auf der Universität zu Padua, wo er die Musik bey Hrn. Kapellmeister Antonio Calegari studirte.

Stagione teatrale dell' Estate.

Mailand. In dieser Stagione beschenkten uns drey Theater mit Opern; ja man gab sogar Vaudevilles in unseren sogenannten Teatri diurni, und wollte auch da singen; allein wie es den Herren Impresarj dabey ergangen, mag folgendes kürzlich beweisen. *Teatro Carcano.* Hauptsänger: Carolina Contini (in Männerrollen), Giuseppina Marchetti Vajselban (Weixelbaum), Giorgio Vajselban (ebenso), Tenorist, Giuseppe Ecord, Bassist. Den 1. July wurde das Theater mit Mayr's *Rosa bianca e Rosa rossa* eröffnet, die hier vor eilf Jahren, von der Pinotti, Anti und Bonoldi (sämmtlich noch in den besten Jahren) vorgetragen, eine sehr gute Aufnahme fand, nachher aber auf einigen Theatern meist nach unächten Partituren, welche man sich aus einzelnen Singstimmen und zugethaner fremden Instrumentation zusammengesetzt hatte, gegeben wurde. Das Letztere war diessmal nicht der Fall; denn Hr. Grenara, Theater-Impresario aus Genua, für den die Oper ursprünglich geschrieben wurde, leitete abermals, wie vor eilf Jahren, das Ganze, und kündigte auf dem Theaterzettel mit grossen Buchstaben die Originalpartitur an. Zum Ueberflusse liess dieser wohlhabende Mann, Besitzer einer ausgezeichneten Garderobe, das Theater einigemal mit einem von ihm erfundenen, in seiner Art einzigen und prächtigen Apparate von braunem Sammt mit glänzendem Silberstickwerk und reichen Quasten austapeziren, und glänzend erleuchten *); allein er hatte immerwährend ein leeres Haus, und soll in einem Monat über 1000 Dukaten verloren haben. Dass Entlegenheit des Theaters, Vergleichungen mit anderen Darstellungen, eine dem Alter der Sänger unangemessene, man möchte sagen verkehrte Rollenvertheilung das ihrige hiezu beygetragen, ist gewiss; im Allgemeinen gab man aber, gewiss mit Unrecht, die Schuld den auswärtigen Künstlern, die man zwar als Professori anerkannte, mit deren Stimmen man aber nicht zufrieden war, als wenn Italien jetzt so ausserordentlich reich an schönen Sopran- und Tenorstimmen wäre! Mad. Weixelbaum fand indessen öfters verdienten Beyfall, und weitmehr noch die Contini, der es sonst auf der Scala an bedeutenden Rollen fehlte, die aber jetzt in der des Enrico manches recht gut vortrug. Dass sie noch jung und eine Mailänderin ist, kann mitgewirkt haben. Der angehende Bassist Ecord, missfiel nicht. Die vielversprechende eilfjährige Federica Weixelbaum, Tochter des genannten Künstlerpaars, liess sich einmal zwischen beyden Akten, sodann in einem Benefiz ihrer Eltern, sowohl allein als auch in Gesellschaft derselben hören, und fand stets rauschenden Beyfall, wurde auch auf die Scene gerufen. Es ist zu wünschen, dass ihre Stimme nicht zu früh übermässig angestrengt werde. Eine Sängerin Giovanina Ferlendis gab einmal in Gesellschaft ihres Vaters, Hoboisten im Triester Theater, statt des ersten Akts der Oper eine *Accademia musicale*, von der aber Ref., welcher nicht selbst zugegen war, nichts Löbliches gehört hat. Der Hoboist soll ein Bruder des verstorbenen Ferlendis seyn, der sich vor mehren Jahren im hiesigen Redoutensaal ebenfalls auf der Hoboe (mit ungünstigem Erfolge) hören liess, wie frühere Blätter dieser Zeitung berührt haben. In der am 27. July in die Scene gegangenen älteren Oper *Evellina* von

*) Laut des Theaterzettels verwendete er drey ganze Jahre zur Verfertigung dieses Apparats, der ausser Genua und Mailand noch in keinem Theater gesehen wurde.

Coccia, sang zum erstenmal die siebzehnjährige Genueserin Giuseppina Tuvo, die eine angenehme, geläufige Stimme, guten Gesang und noch dazu ein schönes Aeussere besitzt; kein Wunder also, dass ihr der Beyfall reichlich gezollt wurde. In dieser Oper trat auch ein neuer Tenorist auf, Antonio Crippa, vor Kurzem noch Chorist. *Teatro Rè.* Hier gab man abwechselnd mit Comödien Rossini's *Turco in Italia* und *Inganno felice.* Die Sänger waren: Teresa Zacchielli, Prima donna, Francescantonio Biscottini, Tenore, Gio. Serti, Basso cantante, Pietro Neri, Basso comico. Die Zacchielli abgerechnet, hatten die übrigen sonst nur zweyte Rollen; mit dem Tenoristen wechselte zuletzt ein gewisser Marco Poletti ab. Wer keine grossen Erwartungen hegte, verliess das Theater nicht ganz unzufrieden. *Teatro Lentasio.* Eine sogenannte Gesellschaft gab hier zweymal Pärs *Griselda.*

Unsere Tosi ist von dem Impresario Barbaja aufs Neue vom Frühjahre 1827 an auf vierzehn Jahre engagirt; diesen Herbst singt sie in Triest und künftigen Karneval in Venedig. Man sagt, sie habe sich im Contract ausbedungen, nicht in Mailand zu singen. Dem Künstlerpaare Weixelbaum wurden mehre Engagements nach Turin und anderwärts angetragen, die es aber für jetzt abgelehnt hat.

Sicilien. In Catania machte die Annetta Parlamagni (S. diese Zeit. vom vorigen Jahre S. 694) grosses Aufsehen in Donizetti's *Zingara*, in Rossini's *Pietra del Paragone*, in Fioravanti's *Cantatrici villane* und sogar in der Parte seria des Enrico in S. Mayr's *Rosa.* Aus Palermo sind zu Mailand die widersprechendsten Nachrichten eingelaufen. Nächst der Fischer wurde auch die Triestiner Altistin Carolina Graziosi, die zum erstenmale das Theater betrat, sodann der Bassist Tamburini und der Tenorist Casini engagirt. Die erst gegebene Oper *Zadig e Astartea* von Vaccaj fiel durch; die darauf folgende *Amazilia* von Pacini soll Beyfall gefunden haben. Von den Sängern scheinen die Fischer und Tamburini zu gefallen.

Neapel. Teatro San Carlo. Pacini's *Amazilia*, in welcher die Lalande die Rolle der Tosi übernahm, wurde am 21. July mit Beyfall gegeben. Den 6. Aug. am Geburtstage der Königin, gab man die neue Operette *Elvida* von Hrn. Donizetti, die nichts Ausgezeichnetes, aber einige schöne Motiven und regelmässige Führung haben soll. Darauf folgte desselben *Alahor in Granata*, eine Oper, welche er unlängst in Palermo componirt hat, die aber eine laue Aufnahme, auch des Buches wegen, fand. Der Tenorist Winter, der in ihr debutirte, wird von der Neapolitaner Zeitung als Landsmann ganz besonders gelobt; anderwärts in Italien weiss man hingegen, dass er zu den mittelmässigen Sängern gehört. *Teatro Fondo.* In der neu gegebenen Oper *l'Abbate dell' Epée* von Hrn. Giuseppe Mosca debutirte der Tenorist Bertozzi; mit welchem Erfolg? ist Ref. unbekannt. *Teatro nuovo.* Die ältere umgearbeitete Oper *Una Follia*, von Hrn. Cordella, gefiel. Hr. Barbaja ist Anfangs August von seiner unternommenen Reise nach Paris, London, Wien über Mailand wieder hier angekommen; er soll die Pasta, vom November an, für 42,000 Franken, freye Reise, Kost, Wohnung und Equipage auf fünf Monate engagirt haben. Die Verpachtung der beyden königl. Theater ist bereits ausgeschrieben.

Lugo. Während der hiesigen Messe wurde Mayerbeer's *Crociato* mit vielem Beyfalle gegeben. Hauptsänger waren: Elisabetta Ferron, Rosa Mariani, Luigi Mari, Luciano Mariani.

Modena und Sinigaglia: wie in Lugo.

Forli. In S. Mayr's *Ginevra* und Rossini's *Tancredi* haben sich die ersten Sänger Elisa Manfredini, Maria Marchesini und Giuseppe Passauti ausgezeichnet.

Bologna. Hr. David gab hier den 16. und 19. July in Gesellschaft der De Meric *) eine Akademie. Er sang mit grossem Beyfalle sein gewöhnliches Steckenpferd, die Arie aus *Ermione* (S. den vorigen Bericht). Rossini gehörten fünf Stücke, eins Mercadante und eins Pacini. Graf Saffi spielte Flötenvariationen über Rossini'sche Themen von Drouet und Berbiguier. In der zweyten Akademie wurde auch ein Carafa'sches Stück vorgetragen.

Florenz. Teatro Pergola. Den 26. July gab Hr. David auch hier, versteht sich mit derselben Arie (die wiederholt werden musste), eine Akademie, welcher auch der Hof beywohnte. Tags darauf fand die ältere Oper *Enrico IV.* von Hrn. Magagnini im Theater Cocomero theilweise Beyfall.

Lucca. Hauptsänger: die Primadonna Favelle, die Tenoristen David und Reina, die Bassisten Vestri und Lauretti. Den 16. August wurde das Theater mit Rossini's *Mosè* eröffnet, dem die *Zelmira* fol-

*) So stand sie auf dem Zettel, also weder Demeri, noch Demery etc. S. die Anmerkung in dem letzten Berichte des Referenten.

gen soll. David fand starken Beyfall; auch die Favelle und Vestri sollen gefallen haben.

Vicenza. Pacini's ältere Oper *la Sacerdotessa d'Irmensul* machte fiasco; selbst Tacchinardi soll eine sehr laue Aufnahme gefunden haben.

Padova. Hauptsänger: Carolina Passerini, Fanny Eckerlin, Eliodoro Bianchi, Felice Boticelli. Im ersten Acte von Generali's *Baccanali* gefielen die drey Cavatinen der beyden Prime donne und des Tenoristen, das Duett der erstern und das Quartett im Finale; im zweyten Acte gefiel Bianchi's grosse Scene und das Rondo der Eckerlin. Die nachher gegebene Oper *Emma di Resburgo* von Mayerbeer soll erst in der Folge Beyfall gefunden haben.

Venedig. In der hiesigen privilegirten Zeitung vom 21. Aug. heisst es, der neunjährige Sohn des berühmten Professors Alexander Scaramelli aus Triest habe sich in dem Saale der Società degli Apollonei mit einem Mayseder'schen Musikstück, welches das difficile, grazioso und delicato verbinde, hören lassen, und durch sein meisterhaftes elegantes Spiel Aller Bewunderung erregt und ausserordentlichen Beyfall erhalten.

Brescia. Hr. Festa, Ferlotti, Binaghi, Biondi. Mayerbeer's *Crociato* machte auf der hiesigen Messe zum erstenmal fiasco; Sänger und Chöre gaben sich hiezu die Hände. In diesen Tagen soll die neue Oper l'*Eroe francese* von Hrn. Luigi Maria Viviani in die Scene gehen.

Bergamo. Hauptsänger während der diessjährigen Messe waren: Carolina Pellegrini, Angiolina Centroni, Carlo Trezzini, Luigi Biondini. Rossini's *Semiramide* verunglückte auch hier der Sänger wegen; die einzige Centroni soll gefallen haben. Hr. Trezzini, ein Bergamasker, scheint derselbe zu seyn, der in München war.

Alessandria. In dieser kleinen piemontesischen Grenzfestung, von ungefähr 12,000 Einwohnern, gab die Catalani den 14. August mit vielem Beyfalle Concert. Nachher soll sie in Turin ebenso Concert gegeben, aber wenig Zuhörer gehabt haben.

Mailand. Herbstopern. Teatro alla Scala. Die für diese Stagione auf dem Cartellone bekanntgemachten Sänger sind:

Signore.	Signori.	Signori.
Loreto Garcia.	Savino Monelli.	Giovanni Giordani.
Gerolama Dardanelli.	Francesco Piermarini.	Antonio Orlandini.
Serafina Gai.	Antonio Ambrogi.	Carlo Poggiali.
Carolina Franchini.	Andrea Bertolucci.	Filippo Lucchini.
Maria Sacchi.		Lorenzo Lombardi.
Teresa Ruggieri.		

Hr. Ambrogi, heisst es, wird im October durch Hrn. Lablache ersetzt werden (andre sagen, schon im September.). *Il Precipizio o le fucine di Norvegia*, ein verstümmelter Fridolin (von Holbein), mit einer gar nicht ausgezeichneten Musik von Hrn. Vaccaj, war die neue Oper, die am 16. Aug. in die Scene ging und fiasco machte. Die schöne, doch nicht immer reine Stimme der Garcia fand Beyfall; der Tenorist Piermarini war unpässlich; von der Gai, Franchini und Ambrogi ist nichts zu sagen. Gleich darauf gab man Donizetti's ältere Opera buffa, *l'Ajo nell' imbarazzo* mit Beyfall. Sie hat eine schöne, leichte, aber von Reminiscenzen keinesweges freye Musik. Der Buffo Giordani erwarb sich mit seiner umfangreichen, geläufigen, doch eben nicht schönen Stimme Beyfall; Monelli, ein guter Tenorist mit etwas schwacher Stimme, fand ihn ebenfalls; zum Theil auch die Dardanelli; der Buffo Bertolucci war unpässlich. Nächstens soll Pacini's *Amazilia* (in der Lablache debutirt), darauf Pär's *Camilla* gegeben werden. Hr. Domenico Cimarosa, jüngster Sohn des berühmten Componisten dieses Namens, ungefähr zwanzig Jahre alt, befindet sich jetzt als Fagottist bey der Banda des hier garnisonirenden Infanterieregimentes Lichtenstein.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Ewig fest steht der Fels des Wahren, ewig sprudelt daraus die Quelle des Guten, ewig grünen und blühen daran die Blumen und Bäume des Schönen. Aber die Zeit will immer einen Mode-Garten aus dieser urkräftigen Natur machen. Sie behaut den Fels, und meiselt Nase, Mund, Ohren an ihm, dass er seine strengen Umrisse verliert, und eines Menschen Antlitz ähnlich sieht; sie leitet die Quelle in ihre Rinnsale, und zwingt sie, wo sie frölich über Kieseln hüpfen möchte, ihre närrischen Werke zu treiben, oder, wo sie gern still wässernd durch die Aue schliche, über künstliche Absätze Burzelbäume zu machen. Sie pflanzt die Blumen in pedantische Reihen und beschneidet die Bäume zu abenteuerlichen Figuren.

Tief unter dem aberwitzigen Schalten der Zeit arbeitet aber die gesunde Naturkraft ewig fort.

Erhebend schüttelt der Fels die aufgenöthigte Fratze ab; durch neue Spalten bricht die Quelle

hervor, und sucht den natürlichen Thalweg wieder; ausser den Schnur-Linien der Beete keimt und sprosst es mit frischen Pflanzen; und die Bäume treiben über die conventionelle Narrenform hinaus kräftige Geschosse und suchen, ihren Wipfel frey herzustellen.

* * *

Mir ist, als thäte sich in neueren Tagen ein wachsendes Corps von Maulwürfen zusammen, um Titanisch nach und nach die Olympier zu bewerfen, und alle grosse Namen zu beschmuzen. Dennoch strahlen diese in ewigem Glanz und zeugen von dem obersten Geber aller guten und schönen Gaben. Was wird aber durch jene Maulwurfs-Entwürfe und Titanen-Plane geschaffen?

Wenn dir schon aus Einer Blattseite des Dichters die helle Lebens-Totalität wohlthuend entgegenkommt, wenn schon aus wenigen Takten des Tondichters die sanfte Entwicklungsfülle der Töne dein Gemüth ergreift, und im kleinsten Theile sich die organische Kraft des klassischen Lebens regt, so lass dich jene Lehmkugeln-Kanonade nicht erschrecken, nicht irre machen in Urtheil und Genuss.

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Ferd. Baake. Oeuv. 6. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Der Verf. ist keiner der Componisten, die man, nach der Analogie von Dutzend-Uhren, Duzzend-Componisten zu nennen pflegt: die, wie jene auch, jetzt unzählbar sind, und, für ein sehr Billiges, gewissermaassen dasselbe machen, was Andere, nur aber viel schlechter. Er will seinen eigenen Weg, und will ihn richtig gehen. Das ist gut. Es fragt sich nur: was ist das für ein Weg? und gelingt es ihm, ihn richtig zu verfolgen? So weit wir uns nach diesem Einem, aber ausführlichem Werke, diese Fragen zu beantworten erlauben dürfen, wollen wir es versuchen. Wir gehen dazu die Theile dieses Werkes erst kürzlich durch, und ziehen hernach ein allgemeineres Resultat aus unseren Bemerkungen, und aus dem, was sich uns, bey mehrmaligem Durchspielen der Sonate, für die Empfindung ergeben hat.

Der erste Satz, Allegro molto, Dreyvierteltakt, ist auf eine Melodie aufgebauet, die so einfach ist, als möglich, mit welcher aber sehr mannichfaltig geschaltet und gewaltet wird, mitunter auch etwas wunderlich. Die Stetigkeit, womit der Verf. bey dem verharret, was er Anfangs angekündigt, ist zu rühmen: doch fühlt man hin und wieder das Absichtliche noch zu stark — das sehr einfach seyn Wollen; auch rücken sich manche Unterabtheilungen (besonders im zweyten Abschnitte, bis zur Wiederkehr des Anfangs) noch nicht in das natürlichste symmetrische Verhältniss, theils durch zu entlegene harmonische Ausbeugungen — nämlich, für solche einfache Schreibart; theils durch zu langes Verweilen bey Unterzuordnendem. Die lange Fanfare zum Schluss, S. 10, dürfte, bey so ernstem Satze, auch dahin zu rechnen seyn. — Es folgt ein Larghetto, Zweyvierteltakt, 7 Seiten lang. Ein angenehmes, gesangmässiges Thema, wechselnd mit kräftigen und mit zierlichen Zwischensätzen. Die letzten laufen oft in lange, vielgeschwänzte, mit grosser Leichtigkeit und Galanterie vorzutragende Figuren aus. Was hier mit der grossen Anzahl über oder nach einander stehender Noten eigentlich ausgesagt wird, das könnte wohl mehr innern Gehalt und wahre Bedeutung für den Geist und die Empfindung haben: gelingt es aber dem Spieler, es vollkommen nach Wunsch vorzutragen — wozu freylich nicht wenig gehört — so klingt es wenigstens angenehm und nicht gewöhnlich. — Scherzo, Vivace assai, mit Alternativo, einfach gedacht und entworfen, mit Feuer und Kraft ausgeführt, ungefähr nach Beethovens Art, in dessen Sonaten und früheren Quartetten. — Rondo, Allegro moderato, Zweyvierteltakt, 12 Seiten lang: ein tüchtiges, aber auch schwer auszuführendes Bravourstück, in der Erfindung keinesweges gewöhnlich, in der Anordnung wechselnd mit sanfteren und affectvollen Säzzen, die beyde gegen das Thema gut contrastiren, in der Ausarbeitung reich und mannichfaltig; doch finden wir, wie wir beym ersten Allegro zu bemerken hatten, dass manche Unterabtheilungen durch Länge und Gewicht über das natürliche symmetrische Verhältniss gegen das Hauptthema und was von diesem zunächst abhängt, zu sehr hervorgehoben sind. Die Wirkung dieses Satzes im Ganzen ist sehr lebendig und kräftig. — Ueberall befleissigt sich der Verf., und mit Erfolg, eines guten vollstimmigen Satzes: aber dieser wird auch oft bloss zum vollgriffigen; und von contrapunktischer Ausarbeitung, die doch, auch in so freyem Styl, nicht nur einem Stücke mehr Würde und

Einheit, sondern auch mehr innern, selbst für den Verstand befriedigenden Zusammenhang giebt; überdiess — was wohl von Vielen nicht genug bedacht wird — den Componisten am besten nöthigt, nicht in's Blaue auszulaufen, sondern bey der Stange zu bleiben: von dieser Ausarbeitung macht er zu wenigen oder doch zu flüchtigen Gebrauch. Irren wir nicht, so hat er im Allgemeinen Hummel'n sich zunächst als Muster vorgesteckt. Er hat wohl daran gethan; sehr wohl. Aber dann möge er auch diesem Meister in dem eben erwähnten Punkte nachfolgen.

Nach diesem und noch manchem Andern, was, als mehr der Empfindung zugehörig, sich schwerer auf bestimmte Begriffe würde bringen lassen, scheint uns Hr. B. ein noch junger Künstler von offenbarem Talent und vieler Geschicklichkeit zu seyn, der das Vorzügliche des Fachs seiner Kunst, dem er sich gewidmet, vornämlich aus neuester Zeit, kennt, ihm mit Eifer und ohne blosse Nachahmerey nachstrebt, aber — vielleicht eben aus diesem Eifer, der mehr ihn beherrscht, als von ihm beherrscht wird — noch nicht Festigkeit und Ausdauer genug besitzt, auf seinem Wege geradeaus zum Ziele vorwärts zu wandeln; noch nicht sich selbst in dem verleugnen kann, was, an sich zwar nicht übel, nur aber nicht eben am Platze ist; und der noch die Meynung hegt, allenfalls durch die Summe der Klänge ihr Gewicht oder doch ihre Bestimmtheit ersetzen zu können. In dieser Meynung, ist sie wirklich die seinige, oder in dieser Verfahrungsart, folgt er dabey nur der Neigung, werden ihm zwar die vielen Klavier-Husaren unserer Tage beystimmen: niemals aber die Kenner, mögen diese nun Musiker oder Liebhaber heissen. Er nehme uns diess aufrichtige Wort nicht übel; wir können keine Absicht dabey haben, ausser, ihm zu nützen: und erkenneten wir in ihm nicht ein ächtes Talent und ein rühmliches Streben, so würden wir bey diesem seinem Werke nicht so lange verweilt, sondern es mit einer kurzen Empfehlung angezeigt haben. Denn einer Empfehlung an regsame, sehr geschickte Spieler ist es allerdings würdig, und wir geben diese hier ausdrücklich, wünschen auch sehr, dass sie, durch das, was wir ihm selbst, als einem nicht schon in einer gewissen Manier festgesessenen und eingesponnenen Componisten, der nun nicht mehr aus ihr heraus kann, gesagt haben, nicht möge geschmälert werden. Die Sonate wird Beyfall finden, und verdient, ihn zu finden: es kann und wird diess aber noch mehr und ausdauernder mit seinen späteren Arbeiten der Fall werden, wenn er selbst will. — Der Stich und alles Aeussere des Werkes ist schön.

Kurze Anzeige.

Introduction et Variations sur un Thême du Ballet Nina pour le Pianoforte à quatre mains comp. par E. Köhler. Oeuv. 10. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Sechs Variationen über ein artiges Thema mit einer hübschen Einleitung bilden eine Kleinigkeit, wie sie diejenigen am liebsten haben, die bey mittler Fertigkeit sich ohne alle Anstrengung am Klavier mit gut verbundenen Klängen auf jetzt gefällige Weise unterhalten wollen. Für Ungeübtere bieten sie auch mancherley kleine Uebungen; erfüllen daher ihren Zweck vollkommen, da sie offenbar in künstlerischer Hinsicht keinen höhern Anspruch machen. Es wird also auch diese Neuigkeit für die Mehrzahl der Spieler und Hörer eine recht willkommene Erscheinung seyn.

Druckfehler.

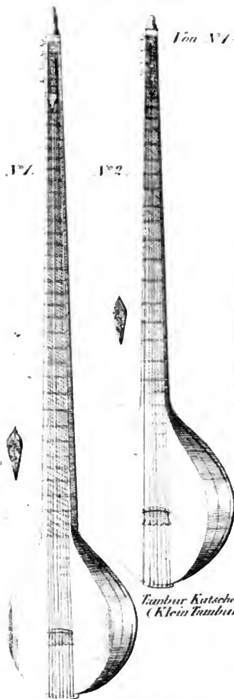
Die Sternchen in dem Verzeichnisse der Werke des verewigten Fesca, stehen in dessen Biographie, No. 34, Seite 551, dieser Zeitung, zum Theil nicht an der rechten Stelle. Bey Op. 1. muss es hinter B dur, bey Op. 2. hinter H moll, bey Op. 3. hinter D dur, bey Op. 7. hinter H moll, stehen. Ferner muss es heissen bey Op. 4. statt E moll, C moll; bey Op. 25. statt: aus dem 15ten, aus dem 13ten Psalm; bey Op. 34. statt C dur, D dur, bey Op. 41. statt C dur, D dur.

(Hierzu die Beylage No. IV.)

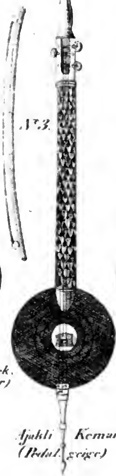
Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

N°IV Beilage zur allgem. musikal. Zeitung. 1826 N°39.

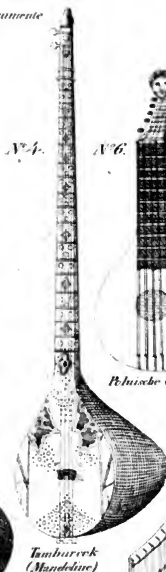
Von N°1-4 türkische Instrumente



Tambur Buzurk (Gross Tambur) ein Instrument der türk. Frauen.



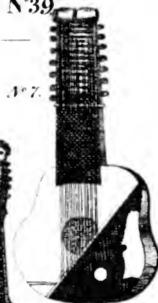
Ajakli Keman (Pedal geige)



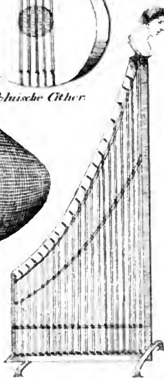
Tamburek (Mandoline)



Polnische Cither.

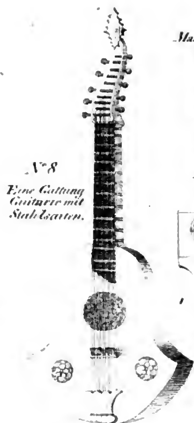


Poln. Guitarre

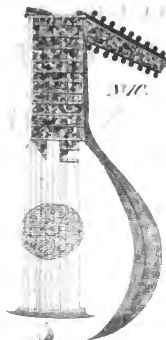


N°2. *Tambur Kutschek. (Klein Tambur)*

N°5. *Irländische Spitzharfe, auf beiden Seiten mit Stahlsaiten bezogen*

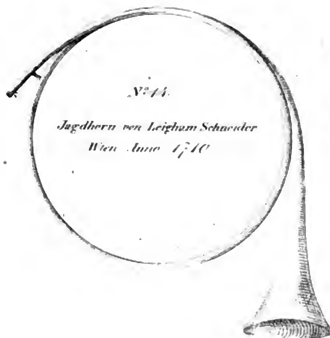






Eine Laute von Schildkröte







Trompete aus Nürnberg;
mit Gold u. Silber verziert,
im Jahre 1598 verfertigt
von Anton Schnitzer



ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten October. N°. 40. 1826.

Ueber das Fehlerhafte und Willkührliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern.

Von E. F. F. Chladni.

Dass unsere Kenntniss von den Tonverhältnissen, so wie auch deren Anwendung auf die praktische Musik ohne allen Vergleich vollkommener ist, als sie bey den alten Griechen war, daran wird wohl unter vielen Tausenden, die im Stande sind, über musikalische Gegenstände zu urtheilen, kaum Einer zweifeln. Indessen behauptet Hr. von Drieberg in seinem Buche: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen* S. 15, so wie auch in seinen anderen Schriften,

„dass alles in der neuern Musik, was nicht mit der griechischen Musik übereinkommt, durchaus fehlerhaft sey",

und vorher sagt er: „nichts in ihrer Theorie sey auch nur der entferntesten Willkür unterworfen gewesen." *)

Dagegen lässt sich aber mit weit mehrem Rechte behaupten und leicht beweisen, dass fast alles in der altgriechischen Musik fehlerhaft ist, und auf ganz willkürlichen und naturwidrigen Annahmen beruht.

Dass die Alten in Allem, was Naturgegenstände betrifft, wohin auch die Klanglehre gehört, sehr oberflächlich und willkürlich zu Werke gegangen sind, und dass (etwa mit Ausnahme des Archimedes) sie Experimente lieber in der Einbildungskraft gemacht, als wirklich angestellt haben, sieht man schon aus der ganz abgeschmackten Erzählung von Experimenten, die von Pythagoras (oder vielleicht von Pythagoräern) angestellt worden seyn sollen. Die Erzählung, an welcher auch nicht das mindeste wahr ist, oder wahr seyn kann, findet sich in *Nicomachi Enchirid. Harm.* p. 10 ed. Meibom. Ferner giebt sie auf dieselbe Art *Gaudentius in isagoge harm.* p. 15 sequ. ed. Meibom. *Jamblichus in vita Pythag.* cap. 26 und in *Nicomachi Arithmet. introduct.* p. 171 sequ. *Macrobius in somnio Scipionis* l. II. cap. I. *Boethius de musica* cap. 10 et 11. Sie sagen, Pythagoras habe die Gewichte der Hämmer in einer Schmiede mit deren Tönen übereinstimmend gefunden; welches ganz unrichtig ist, da sich die Töne bey ähnlicher Gestalt der Hämmer hätten müssen wie die Kubikwurzeln der Gewichte verhalten. Sie erzählen ferner, er habe hernach Versuche an Saiten angestellt, die, durch Gewichte nach den consonirenden Verhältnissen abgewogen, wären gespannt worden, und zwar die erste Saite durch 6 Pfund, die zweyte durch 8, die dritte durch 9, und die vierte durch 12 Pfund, und da habe die erste und zweyte Saite die Quarte, die erste und dritte die Quinte, und die erste und vierte die Octave gegeben. (!) Da weiss doch jeder Anfänger in der Physik besser, und, wenn er es nicht weiss, kann er in jedem Lehrbuche der Physik richtig angegeben finden, dass an Saiten von gleicher Länge und Dicke die Töne sich nicht wie

*) So sollen auch nach ihm in unserem Tonsysteme wenigstens 26 Intervalle unrichtig seyn; die Temperatur soll eine elende Erfindung seyn, die uns lange genug Schande gemacht habe; die Grösse der grossen und kleinen Terz soll willkürlich seyn; die Vorzeichnungen sollen eine alberne Erfindung neuerer Zeit seyn; unsere ganze Notirungsart soll nichts taugen, so wie auch unsere Taktarten; unsere Molltonleiter soll aus lauter Fehlern bestehen, und ein Vandalismus seyn; und so liessen sich noch eine ganze Menge von ähnlichen Behauptungen anführen, deren Widerlegung, weil ihrer gar zu viele sind, ganze Foliobände anfüllen könnte, aber eine sehr undankbare Arbeit seyn würde. Ueber manche derselben hat Gleichmann in der *allgemeinen musikalischen Zeitung* 1822, Nro. 12 viel Gutes und Richtiges gesagt.

die spannenden Kräfte, sondern wie deren Quadratwurzeln verhalten. Wenn also die Saite, welche den tiefsten Ton gegeben hat, durch 6 Pfund ist gespannt gewesen, so hätte die zweyte durch 10⅔ Pfund, die dritte durch 13½ Pfund und die vierte durch 24 Pfund müssen gespannt gewesen seyn, um die Quarte, Quinte und Octave zu geben. Solche Unrichtigkeiten hat nun Jahrhunderte hindurch immer Einer dem Andern nachgeschrieben, ohne dass es jemandem nur eingefallen wäre, ein Experiment dieser Art zu machen, wo er sogleich von dem Gegentheile wäre belehrt worden; und nun hat auch in neuerer Zeit, welches man kaum hätte erwarten sollen, Hr. von Drieberg in seiner *Intervallenlehre der Griechen* S. 9, denselben Irrthum wiederholt, bloss weil die Alten es gesagt haben. (!!) Da sollen also die Aussagen der alten Schriftsteller mehr gelten, als die Aussagen der Natur!

Von vielen willkürlichen und naturwidrigen Annahmen in der alten griechischen Musik liegt der Hauptgrund ohne Zweifel in einem Aberglauben, nämlich in einer blinden Verehrung der Vierzahl (tetras oder tetractys, lat. Quaternio), welche bey den Pythagoräern als etwas heiliges und unverletzbares angesehen ward, wie denn auch in *Carm. aur. Pythag.* v. 47 gesagt wird, dass uns alles von der Natur in der Vierzahl gegeben werde, und nach Macrobius (*Saturnal* l. 1. cap. 6), wie auch nach Plutarch und Suidas, die Pythagoräer dabey zu schwören pflegten. So wie nun durch diese heilige oder vielmehr in Hinsicht auf ihre unseligen Folgen sehr unheilige Vierzahl die Musik in eine selbstgemachte Schnürbrust gezwängt worden ist, so ist es auch in der ganzen Naturkunde durch die auf dieselbe gegründete und von Aristoteles weiter ausgeführte Lehre von den vier Elementen geschehen, von welchen kein einziges übrig geblieben ist, durch welche Lehre aber ein Paar Jahrtausende hindurch der menschliche Geist ist in Fesseln gehalten worden, wie sie denn noch immer hier und da zu spuken fortfährt. So wie nun die wahre Naturkunde erst von der Zeit an ihren Ursprung genommen hat, wo man es wagte, die vier Elemente zu verwerfen, und so wie die wahre Astronomie erst zu den Zeiten eines Kepler, Newton und Kopernikus angefangen hat, wo an die Stelle des Ptolemaischen Systems etwas besseres ist gesetzt worden; eben so hat die neuere bessere Musik erst zu den Zeiten des Guido von Arezzo angefangen, als dieser die Enharmonik und die Tetrachorde der Alten verworfen, an die Stelle der letzteren die (immer noch unvollkommenen) Hexachorde gesetzt, und die vielen alten Tonarten auf einige weit mehr brauchbare Kirchentonarten reducirt hatte. Noch heller ist es nach und nach geworden durch Einführung der Terzen als Consonanzen (und zwar nicht der älteren Grübelterzen 64: 81, und 27: 32, sondern der Naturterzen 4: 5 und 5: 6); durch bessere Berechnungen der Töne von Zarlino und Anderen; durch Reducirung aller älteren Tonarten auf eine weit mehr leistende und besser zu brauchende Dur- und Molltonart, und endlich durch Brauchbarmachung aller Tonarten und aller in diesen möglichen Harmonieen vermittelst einer zweckmässig eingerichteten Temperatur, um welche letztere sich besonders Neidhardt und Marpurg sehr verdient gemacht haben.

Ich glaube also, selbst wenn mich ein eifriger laudator temporis acti desshalb für einen Botukuden erklären sollte, der gerechten Sache der neuern Musik, und der so manchen wackeren Verbesserern derselben gebührenden Ehre schuldig zu seyn, hier ganz der Wahrheit gemäss zu zeigen:

I. dass die altgriechische Tonlehre auf ungegründeten und willkürlich angenommenen Voraussetzungen beruht;

II. dass die aus diesen hergeleiteten Tonverhältnisse unrichtig sind;

III. dass deren Anordnung nicht der Natur gemäss ist, und auf lauter willkürlich angenommenen Begriffen beruht;

IV. dass die Harmonie bey ihnen unmöglich kann gut gewesen seyn.

I.

Die Voraussetzungen, auf welchen die altgriechische Tonlehre beruht, sind ganz willkürlich angenommen, und nicht der Natur gemäss.

Als die Grundlage der ältern griechischen Musik ward angesehen „die Symphonie“ (oder Consonanz), d. i. nach älteren Schriftstellern, worüber man des Hrn. von Drieberg *Aufschlüsse* etc. S. 12 nachsehen kann, „die vollkommene Vermischung zweyer Klänge, welche der Höhe und Tiefe nach verschieden sind. Diese beyden Klänge bilden, zusammen angeschlagen, gleichsam

einen dritten Klang, der von den beyden Klängen verschieden ist. Demnach hat es also mit der Symphonie der Klänge dieselbe Bewandniss, als wenn man Honig und Wein zu einem Meth zusammenmischt. Denn, ist die Vermischung so vollkommen, dass man weder den Wein noch den Honig besonders hervorschmeckt, so ist auch dieser Meth weder Wein noch Honig, sondern ein drittes von beyden verschiedenes Getränk. Schlagen wir nun einen hohen und tiefen Klang zusammen an, und die beyden Klänge vermischen sich so vollkommen, dass man weder den höhern noch den tiefern Klang besonders hervorhört, so ist der durch diese Vermischung entstehende dritte Klang, was eine Symphonie genannt wird. Vermischen sich aber diese beyden angeschlagenen Klänge nicht, und der höhere oder tiefere Klang ist deutlich hervorzuhören, so heisst eine solche Nichtvermischung der Klänge eine Diaphonie (oder Dissonanz)."

Hernach wird gesagt, „wie man bey einer nicht ganz reinen Stimmung ein gewisses Schlagen oder Abstossen der beyden Klänge höre, welches immer schneller werde, je mehr sie sich ihrer symphonischen Vermischung nähern, und bey deren Erreichung aufhöre."

Eine solche Vermischung der Klänge soll angeblich nur bey der Octave, Quarte und Quinte Statt finden.

Das, was hierin willkürlich angenommen und naturwidrig ist, lässt sich auf folgende Punkte zurückführen:

1) Eine solche angebliche vollkommene Vermischung zweyer Klänge (oder vielmehr Töne) ist, um es gerade herauszusagen, ein Unding, ein Hirngespinnst, und nichts weiter. Denn wenn man auch zwey Töne als Octave oder als Quinte noch so rein stimmt, so wird zwar das Gehör vollkommen befriedigt (bey der Quarte weniger), aber man hört doch allemal, dass zwey Töne vorhanden sind, ein höherer und ein tieferer, deren Beysammenseyn aber dem Ohre wohlthut. Es ist also die Annahme einer solchen vollkommenen Klangvermischung, und mithin die ganze Grundlage des pythagoräisch-aristoxenischen Tonsystems etwas bloss schimärisches.

2) Reden sie auch davon, dass man gleichsam einen dritten Klang (Ton) dabey höre, der von den beyden angegebenen Tönen verschieden sey. Hieraus ist zu vermuthen, dass man von einem solchen dritten Tone wohl vormals möge etwas wahrgenommen, aber, wie damals gewöhnlich, die Sache nicht genauer untersucht haben. Ein solcher dritter Ton, von welchem ich in meiner *Akustik* §. 186 bis 188, in den *Neuen Beyträgen zur Akustik* S. 72 und im *Traité d'Acoustique* §. 177 bis 179 mehr gesagt habe, rührt von dem Zusammentreffen der Schwingungen zweyer Töne in einem Zeitmoment her, wo das Gehör in solchen Momenten doppelt afficirt wird, so dass, wenn die wirklich angegebenen Töne durch die einfachsten ganzen Zahlen ausgedrückt werden, er allemal mit der Einheit übereinstimmt. Er findet also nicht nur gleichsam, sondern wirklich Statt, und ist bisweilen bey der grössten Reinheit gar nicht oder kaum, bisweilen aber sehr deutlich hörbar, besonders, wenn die beyden höheren Töne nicht gar zu sanft, sondern etwas rauh sind, und lange genug gehalten werden. Es ist auch ein solches unvermuthetes Erscheinen eines dritten tiefern Tones nichts Angenehmes, sondern es thut vielmehr bisweilen eine etwas gespenstartige Wirkung. Nun ist es eine ganz willkürliche und naturwidrige Behauptung, dass ein solches Erscheinen eines dritten Tones bloss bey der Octave (wo es, weil der tiefste Ton ohnedem mit der Einheit übereinstimmt, gar nicht Statt finden kann), bey der Quinte und bey der Quarte sich zeige, nicht aber bey den Terzen. Bey den älteren Grübelterzen 64 : 81 und 27 : 32 wird es freylich nicht Statt finden, sondern, wie hernach bey Num. 3 wird weiter gezeigt werden, ein Schlagen oder Stossen in Folge des seltnern Zusammentreffens der Schwingungen, wohl aber bey den Naturterzen 4 : 5 und 5 : 6, und zwar bey diesen, besonders bey der grossen Terz 4 : 5 vorzüglich deutlich, daher ich es in meiner *Akustik* bey dieser durch Punkte erläutert habe. Georg Andreas Sorge hat in seinem *Vorgemach der musikalischen Composition* (1740) Cap. 5. §. 4. und in seiner *Anweisung zur Stimmung der Orgeln und des Claviers* (1744) S. 40 dieses schon auch an Terzen bemerkt; es ist auch viel Richtiges darüber von La Grange in den *Misc. Taurinens.* tom. I. und von Matthew Young in s. *Enquiry into the principal phaenomena of sounds and musical strings* p. II. sect. 6. of grave harmonic sounds, gesagt worden, wie auch vom Schulrath Vieth in Dessau, in Gilberts *Annalen der Physik*, B. 21, S. 272 etc. welcher diese Töne Combinationstöne nennt. Am besten wird man, wie er bemerkt hat, einen solchen tie-

fern Ton mithören, wenn man das zweygestrichene c und e auf der Geige so greift, dass das zweygestrichene e nicht auf der leeren Saite, sondern auf der a-Saite, und das zweygestrichene c auf der d-Saite genommen wird. So auch bey dem eingestrichenen h und dem zweygestrichenen d, wo das tiefere g mitklingt, (und wer etwa glauben möchte, dass es vom Mitklingen der g-Saite herrühre, diese dämpfen oder verstimmen mag, wie er will) und so auch bey anderen Doppelgriffen. Ich füge hinzu, dass, wenn der Doppelgriff noch etwas enger genommen wird, so dass das Verhältniss der beyden Töne 6 : 7 ist, man bisweilen auch den mit der Einheit übereinkommenden Ton wird hören können. Es ist also eine ganz willkürliche und naturwidrige Behauptung, dass ein solcher dritter Ton bloss bey der Octave (wo er ohnedem nicht möglich ist), bey der Quinte und bey der Quarte Statt finde, nicht aber bey den Terzen.

3) wird auch die Abwesenheit des Schlagens oder Abstossens als ein Kennzeichen der Symphonie oder Consonanz aufgeführt, und gesagt, dass „wenn man einen Klang allmählig höher stimme, das Schlagen immer schneller werde, je mehr man sich der symphonischen Vermischung nähere, und wenn diese erreicht sey, augenblicklich dieses Schlagen der Klänge aufhöre, und sie nun vereint und ruhig neben einander fortfliessen“ (welches ruhige Fortfliessen neben einander aber noch keine Verschmelzung oder Vermischung ist).

Ein solches Schlagen oder Stossen ist in seiner Art das, was der vorher erwähnte dritte Ton ist, nur mit dem Unterschiede, dass, wenn ein Verhältniss nicht einfach genug ist, das seltnere Zusammentreffen der Schwingungen in einem Zeitmoment als einzelne Stösse (von den Orgelstimmen Schwebungen genannt) dem Gehöre lästig wird. Wenn nun in den *Aufschlüssen* etc. S. 14. behauptet wird, „bey c und e werde man allemal ein Abstossen oder Schlagen bemerken, man möge es höher oder tiefer stimmen, wie man wolle, und man werde nie auf einen Punkt kommen, wo das Abstossen aufhöre,“ so ist dieses ganz ungegründet, indem man bey einer gut gestimmten Naturterz 4 : 5 nie einzelne Stösse bemerken wird, sondern vielmehr, wenn etwas nebenher zu hören ist, den dritten Ton, das grosse C, und zwar öfters noch deutlicher, als bey den Quinten und Quarten, wie schon bemerkt worden. Wer also sagt, dass man bey einer solchen grossen Terz nie auf einen Punkt komme, wo die Schläge aufhören, der hat nie selbst einen Versuch auf einem Orgelregister oder bey einem richtigen Doppelgriffe auf der Violine gemacht, oder bey dem Zusammenklingen des eingestrichenen c und e auf zwey genau übereinstimmenden Waldhörnern, sondern hat seine Behauptung bloss aus der durch Vorliebe für das Aeltere irregeleiteten Einbildungskraft hergenommen. Bey der pythagorisch-aristoxenischen mehr übermässigen als grossen Terz 64 : 81 wird man allerdings ein beträchtliches Schlagen bemerken können, dessen Zeitabstände leicht werden zu bestimmen seyn. Da nämlich bey jeder 64sten Schwingung des tiefern und 81sten Schwingung des höhern Tons die Schwingungen in einen Zeitmoment zusammentreffen, und das Contra C bekanntermaassen 64 Schwingungen in einer Sekunde macht, so wird bey Contra C̲ und Contra E̲, wenn sie dieses Verhältnis haben, in jeder Sekunde ein Schlag, bey dem grossen C und E werden zwey Schläge, bey G und H drey Schläge, bey c und e vier Schläge, beym eingestrichenen c und e acht Schläge u. s. w. hörbar seyn. Bey der Naturterz 4 : 5 aber, wo (weil 4 in 64 sechszehnmal enthalten ist) die Schwingungen sechszehnmal öfter zusammentreffen, ist es, wie sich schon ohne ein weiteres Experiment mit dem Verstande einsehen lässt, physisch unmöglich, dass Schläge sollten hörbar seyn, weil diese so schnell auf einander folgen, dass sie nicht einzeln wahrnehmbar sind, und also das Gefühl eines dritten Tones (Combinationstones) erregen, welcher mit der Einheit übereinstimmt. Die Schwingungen werden daher beym eingestrichenen c und e in einer Sekunde nicht 8mal, sondern 128mal zusammentreffen; man wird also unter günstigen Umständen das grosse C mithören, welches so viele Schwingungen in einer Sekunde macht. Auch bey der kleinen Terz 5 : 6 wird man kein Schlagen hören; auch wohl schwerlich bey mancher gut gestimmten Dissonanz, wenn sie nicht in gar zu tiefen Tönen angegeben wird, wie denn überhaupt in der Tiefe die Töne auch nicht dürfen einander zu nahe genommen werden, wenn man kein Schlagen hören will, so dass in der Contra-Octave oder in den tiefsten Tönen der grossen Octave die Quinte nicht einmal mehr wohlthut.

Die Behauptung einer ausschliesslichen Abwesenheit einzelner Schläge bey der Octave, Quinte und Quarte ist also auch etwas willkürlich angenommenes und der Natur nicht gemässes, und

eben so auch die Behauptung, dass Consonanzen (wobey hier Octaven, Quinten und Quarten ausschliessend gemeint sind) nicht die mindeste Abweichung vertrügen, wenn nicht einzelne Stösse hörbar seyn sollten. Die Erfahrung lehrt vielmehr, dass aus der Abwesenheit der einzelnen Stösse, und auch aus dem Wohlklange eines Verhältnisses sich noch ganz und gar nicht auf eine vollkommene Genauigkeit desselben schliessen lässt, und dass vielmehr diesseits und jenseits derselben einiger Spielraum ist, innerhalb welchem weder ein Stossen gehört, noch sonst das Gehör beleidigt wird, so dass das Gehör immer die möglichste Annäherung an die Reinheit für die vollkommene Reinheit hinnimmt, welche letztere auch wohl der geschickteste Stimmmeister nicht immer wird erreichen können, womit auch Naumann und Reichardt, mit denen ich viel darüber gesprochen habe, völlig einverstanden waren. Selbst bey dem Einklange und der Octave, die man als vollkommen rein voraussetzen muss, und die auch vorzugsweise möglichst rein müssen ausgeübt werden, wird das Gehör eine Abweichung, die etwa erst auf der fünften oder sechsten Decimalstufe sich zeigen, und z. B. bey einer Orgelpfeife von mehren Fuss Länge etwa 1 oder 2 Linien betragen könnte, nicht oder kaum bemerken, und 2 Töne, die sich wie 100001 zu 200000, oder wie 100000 zu 200001 verhielten, für eine ganz reine Octave hinnehmen. Die Quinte verträgt noch mehr Abweichung, ohne dass man einzelne Stösse bemerkt, oder das Gehör beleidigt wird. Bey der gleichschwebenden Temperatur beträgt die nothwendige Abweichung nur $\frac{1}{12}$ des pythagorischen Comma, also nicht viel über ein Tausendtheilchen, (es ist nämlich eine solche Quinte 2 : 2, 99662.. anstatt 2 : 3) und nach Marpurg würde ein gesundes Ohr eine Abweichung von $2\frac{1}{2}$ Zwölftheilen noch vertragen können, nach Anderen von 5 Zwölftheilen, welches wohl zu viel seyn möchte und vermieden werden muss. Wenn man nun eine Quinte so sehr unter sich, oder eine grosse Terz so sehr über sich schweben lassen will, dass man einzelne Stösse hört, so hat man sehr schlecht gestimmt, und die Abweichung ist zu gross.

Da nun eine solche angebliche Verschmelzung der Töne, wo sie so in einander fliessen sollen, dass man einen von dem andern nicht unterscheiden könnte, ein Unding ist, da auch das übrige, was von Consonanz gesagt wird, eben sowohl auch den Terzen (und zwar den wahren, aber nicht den pythagorisch-aristoxenischen) so wie auch den Sexten zukommt; so folgt, dass man nicht diese angebliche Symphonie oder Consonanz (welche in dem Sinne gar nicht vorhanden ist), sondern vielmehr den Wohlklang als das ansehen müsse, wonach man sich bey dem Stimmen richtet, wobey sich von selbst versteht, dass keine einzelnen Stösse, als Folgen einer gar zu ungeschickten Stimmung, hörbar seyn dürfen. Sobald man bey dem Aufwärtsziehen einer Saite findet, dass ein Ton als Quinte, z. B. das g zum c, gut klingt, und keine einzelnen Stösse mehr bemerkbar sind, so höre man augenblicklich auf, und man wird dabey immer noch etwas diesseits des vollkommen reinen Verhältnisses 2 : 3 geblieben seyn, bis zu welchem man es nicht ganz treiben muss, wenn nicht andere Quinten darunter leiden sollen.

Es ist auch nicht etwa, wie behauptet worden ist, schlechterdings nothwendig, durch Quinten oder Quarten (welche letzteren weniger dazu taugen, als die Quinten) zu stimmen. So wird es sehr gut und empfehlenswerth seyn, wenn man damit anfängt, zwischen eine möglichst rein gestimmte Octave $\bar{c}$: $\bar{\bar{c}}$ die Terzen $\bar{e}$ und $\overline{gis}$ so einzupassen, dass $\bar{c}$: $\bar{e}$, $\bar{e}$: $\overline{gis}$ und $\overline{gis}$: $\bar{\bar{c}}$ in gleichem Grade gut klingen, wo denn jeder dieser Töne auch in Beziehung auf den Quintenzirkel vollkommen gut seyn, und sich bey weiterer Stimmung durch Zuziehung der grossen Terzen besser über die Richtigkeit der Quinten urtheilen lassen wird. A. E. Müller empfiehlt dieses Verfahren auch mit Recht in seiner Klavierschule, und ich finde, dass man sich dadurch die Stimmung sehr erleichtert. Es ist auch nicht zu zweifeln, dass, wenn jemand das Gehör so einüben wollte, dass er ein ganz richtiges Gefühl von einem gleichförmig gestimmten halben Tone hätte, er in der Reihe c, cis, d, dis u. s. w. ohne irgend einen consonirenden Ton zu Hülfe zu nehmen, so fortstimmen könnte, dass er am Ende die richtige Octave erreichte, und dass alle dazwischen befindlichen Töne gegen einander die richtigen Verhältnisse hätten. So habe ich einmal jemanden, der gut singen konnte und ein gutes Gehör hatte, die nicht ganz leichte Aufgabe vorgelegt, die ganzen Töne c, d, e, fis, gis, b, $\bar{c}$ hinter einander, jeden etwas ausgehalten, so zu singen, dass er am Ende ganz genau das $\bar{c}$ erhielte, und er löste sie ganz richtig.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Halberstadt. Auch hier wurden von einigen allgemein geachteten Männern Beyträge zum Besten nothleidender Griechen gesammelt. Zu gleichem Zwecke wurde hier von dem unter der Direction des Domorganisten Hrn. Baake und des Predigers Hrn. Lautsch bestehenden Singverein ein Concert und darin, unter Leitung des Erstern, die grosse Symphonie von Mozart, Schillers *Glocke* von Romberg und eine von Hrn. Prediger Lautsch gedichtete und von Hrn. Baake in Musik gesetzte Cantate: *Athen*, gegeben. Die Ausführung dieser Stücke durch den aus 80 Personen bestehenden Singverein und ein Orchester von 40 Personen, zu welchem sich mit den Musikern und Dilettanten der Stadt das Musikchor des siebenten Kürassier-Regiments und mehre Musiker aus Quedlinburg und Blankenburg verbunden hatten, war, obgleich nur wenig Proben hatten gehalten werden können, im Ganzen gut zu nennen. Die Solopartieen wurden von Mitgliedern des Musikvereins gesungen. In den Sopran-Solos gewann besonders eine zum erstenmal öffentlich gehörte Dilettantin durch ihre treffliche klare Stimme und durch ihren ruhigen und wohlüberdachten Vortrag ausgezeichneten Beyfall.

Der reine Ertrag dieses Concerts war ungefähr 100 Thlr. Die genannte Cantate, das dritte hier aufgeführte Werk dieser Gattung, von dem als Componist für Pianoforte und Gesang und als ein ausgezeichneter Pianofortespieler schon bekannten Hrn. Baake, übertrifft in jeder Hinsicht dessen frühere Compositionen, und berechtigt, als ein Beweis rühmlicher Fortschritte, noch Grösseres von ihm zu erwarten.

St. Petersburg. Diesen Sommer starb hier Hr. Paulsen, ein vortrefflicher Violoncellist, und vielleicht einzig als Accompagnateur auf seinem Instrumente; er vereinigte einen schönen Ton und seltne Reinheit mit dem vollendetsten Geschmacke, spielte zwar nie Concerte, (daher er auch nicht allgemeiner bekannt worden ist) übte aber sein ganzes Leben hindurch mit der grössten Beharrlichkeit die Violoncell-Partie aller mehrstimmigen Stücke der vorzüglichsten Meister; daher gewährte seine Begleitung der Haydn'schen Quartetten und der Mozart'schen und Beethoven'schen Trio's, Quartetten und Quintetten einen seltenen und jetzt nicht mehr zu findenden Genuss. Auch ausser seiner Kunst war er ein sehr gebildeter Mann.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Die meisten Menschen sind wegen des physischen, moralischen, psychischen, intellectuellen Eindrucks eines künstlerischen Gegenstandes keines rein-ästhetischen fähig. Selbst bey Gebildeten ist dieser oft durch Subjectivitäten, Idiosynkrasie, bedingt. A. lobt, was seiner Geschlechts-Neigung fröhnt, B. hält dargestellte Bosheit für eine des Darstellers, C. kann keine Tragödie leiden, weil sie sein Herz angreift, so auch keinen Grabgesang hören, D. mag den Walter Scott nicht lesen, weil er Abergläubisches und Wunderbares schildert, u. s. w.

* * *

Je offener der Sinn ist, ästhetischen Eindrücken sich rein hinzugeben, desto schwerer fällt ihm die Kritik des Augenblicks. Wer das Kunstwerk als ein Lebendiges, als eine neue Offenbarung des Lebens aufnimmt, wer auf die Stellung und Darstellung des Ganzen, auf den Hauch, der es durchdringt, den Duft, der es überfliesst, sieht, der geht mit kunstfreundlichem, bejahendem Gemüth zu ihm, und indem er es als heiteres Ganzes begrüsst, es mit ergänzender Phantasie anschaut, und ihm Bestand gönnt, übersieht er unwillkürlich seine Ecken und Mängel. Auf ihn wirkt jedes Kunstwerk, das seiner Natur gemäss ist, so, dass es ihn zu sich hinüberzieht.

Ganz anders verhalten sich kalter Verstand, Egoismus, Absichtlichkeit, Dünkel, innere Entzweiung, und alle die scharfen, abstossenden, trennenden, verneinenden Eigenschaften gegen das Kunstwerk, und das kunstfreundliche Gemüth ärgert sich oft, wenn sie ihm im Beobachten und Urtheilen vorlaufen.

Den blossen Verstand besticht kein Gelingen im Allgemeinen, der Egoismus ist scharfsichtig im Durchforschen alles ihm dienlichen und undienlichen, und wir haben allerdings das meiste Wissen dem Eigennutze zu danken, der es für sich errang, aber der Welt nicht vorenthalten konnte. Die Absichtlichkeit ist aufpassend, der Dünkel ist

ungenügsam und tadelt vornehm herabsehend, die Entzweiung ist verneinend und lauert auf fremde Schwächen.

Alle diese Eigenschaften sind in den Menschen gewöhnlich mit besseren gepaart, und so helfen sie auch in der Kunstwelt zu einer gewissen scharfsinnigen Umsicht. Aber das rechte kritische Kunst-Urtheil vermag doch am Ende nur ein von Natur bejahender, kunstfreundlicher Geist zu fällen.

* * *

In aller Kunst merkt man sogleich, ob es dem Urheber Ernst ist. Man fragt sich: Was fehlt denn diesen schönen Worten, Bildern, Formen? Es ist vielleicht im Einzelnen Sinn, Natur, Wahrheit, und doch macht das Ganze keinen Eindruck, entwickelt nichts in uns, zieht uns nicht an sich. Das ist es eben, dass es nicht aus tiefem Bedurfniss, aus dem Kern der Brust, aus dem frischen Leben seines Urhebers hervorging, dass es nicht dessen eigene Entwicklung, ein ihm selbst Neues, aus der Wurzel gewachsener Stamm, Ast, Zweig. in organischer Folge und Handbietung, und neueste Lebensblüthe ist, sondern Benützen und Aneinanderreihen vorhandener Mittheilungsmittel, Aneinanderschiessen unorganischer Theile, wie bey einem metallischen Gewächse.

* * *

Seit man durch die Theater-Effekten Effekt macht, stehen die Affekte zurück.

* * *

Eine einseitige, negative, malitiöse Kritik hat das Aergerliche, dass wir uns im Stillen immer mit ihrer Widerlegung abgeben, dadurch viele Zeit für positives Wirken verlieren, und wenn wir mit Apologieen auftreten, gegen sie nichts gewinnen, weil sie, wie ein Rabulist, schon im Voraus gegen Alles mit ihrem „Nein" gefasst ist. Glücklich, wer sie gänzlich ignoriren kann! Wie im Leben jedes Ding zwey Hauptseiten hat, sein Seyn und sein Nichtseyn, so auch in der Kunst. Eine Kritik, welche nur immer vom Nichtseyn eines Werkes und nicht in gleichem Maasse von dessen Seyn spricht, ist in ihrer Einseitigkeit — der grössten, die es giebt — erbärmlich, und in ihrer Verneinung satanisch, so wie ein Mensch im Leben es ist, der nur immer zu sagen weiss, was die Gegenstände alles nicht sind.
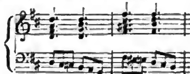
* * *

Werken, die eine unbefangene, zur Lebenslust und Heiterkeit gestimmte Zeit geboren hat, geht es in einer bangern Zeit fatal. Jetzt macht die Kritik ein rigoröses, saures Gesicht und klagt sie der Lockerheit an. In der Literatur hat es dann einen Ton, als wenn Jemand in einem Trauerhause einen humoristischen Brief ablesen wollte.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon ou Flûte obligés compos. etc. par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 6. Hambourg, chez J. A. Böhme. (14 Gr.)

Eine recht zweckmässige Sonate, zum Besten solcher geschrieben, die über die ersten Elemente des Klavierspiels hinaus sind, und nun auch etwas Zusammenhängendes hören und ihre kleinen Fertigkeiten dabey anwenden wollen. Und allerdings kann man in der Kunst, wie in allen anderen Dingen, Niemanden angenehmer und menschlicher zu höheren Leistungen emporheben, als wenn man ihm etwas giebt, woran nicht bloss er für seine Person seine Freude haben kann, sondern wenn er auch wohl dabey noch hoffen darf, sie durch seine Thätigkeit in Anderen mit erwecken zu helfen, oder sie wenigstens mit irgend Jemanden, der mit ihm thätig ist, theilen kann. Noch vor einiger Zeit hatte man an dergleichen zweckmässigen Arbeiten fühlbaren Mangel, seit einiger Zeit ist das anders und viel besser geworden. Mehre Männer, die gar wohl im Stande sind, auch etwas Phantasiereicheres und — was eben keine sonderliche Kunst ist — Schwierigeres zu schaffen, haben auf eine löbliche Weise durch ähnliche Gaben für gute Fortbildung der musikalischen Jugend Sorge getragen. Man sieht hier wieder an einem neuen Beyspiele: Was wirklich Bedürfniss wird, dafür finden sich auch Männer, die ihm abhelfen. Diese Sonate leistet Alles, was man billiger Weise von solchen Arbeiten fordern kann. Sie ist melodieenvoll und natürlich, und wenn sie eben nicht neue Ideen und Zusammenstellungen bietet, so ist das für die meisten Schüler das Beste. Wer Anfänger in der Kunst mit so genannten originellen Brocken speiset, thut

nicht Gutes. — Die Violine oder Flöte werden hier gleich gut zur Begleitung gebraucht werden können; es kommt hier, wie gesagt, auf eine rhythmisch gute Musik, auf ein gewöhnlich abwechselndes Antworten des Fortepiano und der Violine, und nicht auf etwas ausgezeichnet Charaktervolles, wozu die Eigenthümlichkeit eines bestimmten Instrumentes gehört, an, ob man gleich der Arbeit auch den Character nicht absprechen kann. Es geht Alles darin freundlich und lebendig her. Die drey gewöhnlichen Sonatensätze sind: Allegro, Siciliano und Rondo; keiner zu lang. Die hin und wieder vorkommenden fünftaktigen Rhythmen thun gute Wirkung. Mancher wird vielleicht Fortschreitungen, wie folgende,



tadelhaft finden; doch kommt etwas Aehnliches nur noch einmal vor. Die Meisten werden auch an solchen Fortschritten keinen Anstoss nehmen. Wir können also auch diese Sonate den Lehrern empfehlen.

Sonatinen für das Pianoforte aus allen Dur- und Molltönen, von Anton Diabelli. 50stes Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Pr. 1 Fl. C. M.)

Der Componist ist den Musikfreunden bereits hinlänglich bekannt, auch durch grössere und kirchliche Werke. Er hat sich durch diese Kleinigkeiten ein neues Verdienst erworben. Wer es weiss, was auf den ersten Unterricht überhaupt, und namentlich in der Musik ankommt, wird sich freuen, dass in unserer Zeit auch von bedeutenden Männern so viel für die Jugend gethan wird, dass ein aufmerksamer Lehrer bereits, nach der Eigenthümlichkeit seiner Schüler, die Wahl unter mancherley zweckmässigen Arbeiten hat. Möge das Werkchen so vielen Beyfall finden (was nicht fehlen wird, wenn man ihm nur Aufmerksamkeit schenkt) dass es nicht zu langsam fortgesetzt werde. In diesem ersten Hefte sind zwey Sonatinen enthalten, eine aus C dur, die andere aus A moll. Beyde haben als Vorübung eine nur eine Klammer einnehmende Cadenza. Beyde bestehen nur aus zwey Sätzen; die erste Sonatine aus einem All. moderato und einem Rondo, die andere aus einem All. con brio und Rondo scherzando. Beyde sind so leicht, und in Melodie und Harmonie so gewöhnlich, als es für den ersten Unterricht jederzeit am zweckdienlichsten ist. Es werden also diese Sonatinen gewiss vielen Lehrern für solche Anfänger, die ihre ersten Versuche mit etwas zusammenhängenden Sätzchen bereits machen können, sehr erwünscht seyn. Der Stich ist so deutlich, dass sie sich auch in der Hinsicht empfehlen.

Rondeau brillant pour Piano seul, comp. — — par J. N. Hummel. Oeuv. 109. a Vienne, chez Steiner et Comp. (Pr. 1 Guld.)

Es ist zu bewundern, wie sich dieser treffliche Meister bey nun vorgerückten Jahren und bey der Menge seiner Compositionen in diesen so frisch und lebensvoll erhält. Wer kennte, schätzte und liebte seine früheren brillanten Rondo's nicht? diess neue steht keinem von ihnen nach, und gerade in Frischheit und Lebendigkeit am wenigsten. Es theilt überhaupt die Vorzüge der früheren, die wir nicht erst anzuführen brauchen, und ist nur weniger, als einige derselben, auf bravourmässiges, dafür aber desto mehr auf feines, zierliches und pikantes Spiel berechnet. Wer diess Spiel besitzt, wird einen ausgezeichneten Eindruck mit dieser klaren und heitern Musik machen; wer es nicht besitzt, aber sich aneignen möchte, der wird wohl thun, es in dieser Absicht genau zu studiren. Jenem wird die Ausführung nicht schwer; diesem freylich schwerer. Möge Hr. H. noch lange einer der wenigen Stammhalter echter Pianoforte-Musik (nicht Orchester- oder Concert-Musik, für's Pianoforte gesetzt) bleiben; denn dass er diess ist, wird ihm wohl kein Mensch streitig machen. Stich und Papier sind sehr gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № XIV. 1826.

Gesuch.

Zwey junge Männer, die gegenwärtig noch Mitglieder eines guten Orchesters sind, der eine als erster Contrebassist, der andre als erster Flötist, wünschen eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft hierüber kann man unter portofreyen Briefen bey den Verlegern dieses Blattes vernehmen.

Bey Tobias Haslinger, Kunst- und Musikalienhändler in Wien, und in allen in- und ausländischen Musikalienhandlungen wird Pränumeration angenommen auf eine Prachtausgabe von

Sechs Messen nebst sechs Gradualien und sechs Offertorien, von Joseph Eybler, k. k. erstem Hofkapellmeister in Wien.

Was Hr. Hofkapellmeister Eybler im Fache der Kirchenmusik seit Jahren Classisches geleistet, ist wohl Keinem unbekannt, der die Empfänglichkeit für die erhabenen Zweige der edlen Tonkunst in sich trägt.

Die neue Verlagshandlung weiss die Auszeichnung, dass die Herausgabe solcher classischer Tonwerke ihr anvertraut wurde, im vollsten Umfange zu schätzen, und wird ihrerseits gewiss nichts unterlassen, um den sie ehrenden Erwartungen im vollsten Masse zu entsprechen. Die glänzendste aber, und bedeutungsvollste Würdigung ist diesen Werken inzwischen wohl schon durch die Allerhöchste Gnade widerfahren, womit Seine Majestät der Kaiser und König das Pränumeranten-Verzeichniss mit Allerhöchst Seinem Namen zu zieren die Erlaubniss zu ertheilen geruhet hat.

In jedem Jahre werden wenigstens zwey Messen nebst zwey Gradualien und zwey Offertorien erscheinen.

Den Anfang macht die zur Krönung Ihrer Majestät der Kaiserin Carolina als Königin von Ungarn eigens componirte, und in Pressburg aufgeführte

Krönungs-Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, (3 Posaunen ad lib.) 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel nebst *Graduale und Offertorium*,

ein Kirchenwerk, welchem alle, die mit des Meisters Kunstschöpfungen vertraut sind, unter so vielem Vortrefflichen einen ausgezeichneten Rang einräumen.

Diese Krönungs-Messe erscheint Ende October 1826. — Der Pränumerationspreis ist:

in Partitur.

1) für die Krönungs-Messe	6 fl. — kr.	C.M.
2) für das Graduale	1 fl. — -	C.M.
3) für das Offertorium . . .	1 fl. 30 -	C.M.

in Orchester-Stimmen.

1) für die Krönungs-Messe	6 fl. — kr.	C.M.
2) für das Graduale	1 fl. — -	C.M.
3) für das Offertorium . . .	1 fl. 30 -	C.M.

Nach Erscheinung derselben tritt dann für den einzelnen Ankauf der bedeutend erhöhte Ladenpreis ein. —

Da übrigens das Verzeichniss der P. T. Herren Pränumeranten besonders gedruckt wird, so bittet der Verleger um deutliche Angabe von Namen und Character, und eben so um genaue Mittheilung der Ausgaben, auf die man zu pränumeriren gedenkt. — Kirchenchöre und Musikvereine können auch die Sing- und Orchester-Stimmen nach Bedarf in mehrfacher Anzahl, den Bogen zu 8 kr. C.M., erhalten.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Für Orchester.

	Thlr.	Gr.
Boieldieu, A., Ouverture de l'Opéra: La Dame blanche (die weisse Dame)	1	12
Rossini, G., Ouvertures No. 4. L'Italiana in Algeri. No. 5. Elisabeth. No. 6. Tancredi, arrangées p. Flûte, 2 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse (ou 2 Violoncelles) jede zu	1	—

Wassermann, H. J., Op. 11. 5 Walzes et un Cotillon pour 2 Violons, 2 Clarinettes, Flûte, Bassons, 2 Cors et Basse. Liv. 2 .... Thlr. Gr. 1 —

Für Bogeninstrumente.

Amon, J., Op. 92. 3 Quat. concertans pour 2 Violons, Alto et Violoncelle .... 2 —

Boieldieu, A., La Dame blanche (Die weisse Dame), Opéra arrangée en Quat. p. 2 Violons, Alto et Basse ....

Romberg, A., Das Lied von der Glocke, von Schiller, arr. en Quatuor pour idem 2 12

Dotzauer, J. J. F., Op. 84. 6me Concerto pour Violoncelle avec Orchestre, in E moll ... 1 21

— Op. 85. Sinfonie concertante pour 2 Violoncelles (ou Violon et Violoncelle) avec Orchestre (ou avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse) in F .... 3 —

— Op. 86. Fantaisie pour Violoncelle avec Orchestre ou avec 2 Violons, Alto et Basse, in C 1 21

— Op. 87. Capriccio pour idem avec id. sur différens thèmes de Rossini et Boieldieu, in A moll 1 12

— Op. 88. Variations pour idem av. accomp. de 2 Violons et Alto, in G .... — 12

— Op. 89. Concertino pour Violoncelle avec Orchestre, in A 1 12

— Op. 89. Concertino pour Alto-Viola avec idem, in A 1 12

Für Blasinstrumente.

Amon, J., Op. 92. 3 Quatuors concert. p. Oboe (ou Flûte), Violon, Alto et Violoncelle .. 2 —

Bach, P., Variations p. Musique militaire (1 Clarinette in Es, 4 Clarinettes in B, Flauto terzo, 2 Cors in As, 2 Cors in Es, 2 Trombes in As, 3 Trombonnes, grand Tambour, Piatti, 2 Bassons et Contrebasson.) Liv. 2 ...... 1 6

Bender, L., Op. 3. 3 Duos concert. p. 2 Clarinettes .... 1 —

Boieldieu, A., La Dame blanche (Die weisse Dame), Opéra arrangée en Quat. pour Flûte, Violon, Alto et Basse ....

Enckhausen, H., Op. 12. Variations p. Flûte, avec Orchestre sur la Cavatine de l'Opére Corradino de Rossini: „Ah, come nascondere!" .... 1 —

Fesca, F. E., Op. 42. 4me Quatuor p. Flûte, Violon, Alto et Violoncelle, in D 1 12

Gumlich, F., Introd. Andante et Rondeau pour le Basson avec accomp. de l'Orchestre ... 1 6

Kummer, C., Op. 27. Concertino pour idem avec idem 1 6

Lellmann, C. F., Air varié pour Clarinette avec Orchestre .... Thlr. Gr. 1 3

Ries, F., Op. 145. 3 Quat. pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle No. 1. in C, No. 2. in E moll, No. 3. in A, jedes zu 1 12

Walkiers, E., Op. 16. 3 gr. Duos p. 2 Flûtes. 1 21

Für Pianoforte.

Berbiguier, F., Op. 80. Nouvelle Fantaisie p. le Pianoforte avec Flûte obligée .... — 18

Boieldieu, A., Ouverture de l'Opéra: La Dame blanche (Die weisse Dame), pour le Pianoforte, avec Violon et Violoncelle ad libit. — 12

— Idem pour Pianoforte solo .... — 7½

— Idem pour Pianoforte à 4 mains .... — 12

Dotzauer, J. J. F., Op. 80. Variations pour le Pianoforte avec Violoncelle obligé, in A .. — 18

— Op. 83. Potpourri pour idem avec idem, in F .... — 18

— Op. 85. Polacca pour Pianoforte avec deux Violoncelles (ou Violon et Violoncelle) obl. in F .... 1 —

— Op. 86. Fantaisie pour le Pianoforte avec Violoncelle obligé, in C .... — 18

— Op. 87. Capriccio p. idem avec idem sur différens thèmes de Rossini et Boieldieu, in A moll .... — 18

Enckhausen, H., Op. 12. Ah, come nascondere! Cavatine de l'Opéra: Corradino, de Rossini, avec Variations pour Pianoforte avec Flûte obligée .... — 12

Herz, H., Op. 11. Rondo brillant p. le Pianoforte avec Orchestre, in D .... 2 —

— Op. 11. Idem pour le Pianoforte avec acc. de 2 Violons, Alto et Basse 1 15

— Op. 11. Idem pour le Pianoforte seul ... 1 6

Hünten, F. E., Op. 11. Polonoise en forme de Rondo pour idem .... — 7½

— Op. 12. Variat. faciles à 4 mains sur un thème de l'Opéra: Der Freischütz ..... — 12

— Op. 15 Variat. pour le Pianoforte sur un thème de l'Opéra Il Crociato (Der Kreuzritter), de Meyerbeer .... — 7½

— Op. 16. Variations brill. à 4 mains sur un thème de l'Opéra: Der Berggeist, de Spohr. — 12

— Op. 17. Variat. pour le Pianoforte sur 2 thèmes de l'Opéra: Die Wiener in Berlin. — 7½

— Op. 19. Variat. concertantes pour Pianoforte et Flûte sur le Duo favori de l'Opera: Jessonda, de Spohr: „Schönes Mädchen" .. — 9

Kalkbrenner, F., Op. 77. Mélange sur différens motifs de l'Opéra: il Crociato, de Meyerbeer, pour Pianoforte .... — 9

— Marche suivie de Variat. sur l'air anglois: Voulez-vous venir au bosquet? .... — 12

	Thlr.	Gr.
Kuhlau, F., Op. 71. Grand Sonate p. le Pianoforte et Flûte obligée, in E moll	1	21
— Op. 72. Var. brill. pour le Pianoforte à 4 mains sur l'air de Beethoven: Herz, mein Herz, was soll das geben?	—	18
Liszt, Fr., Op. 3. Impromtu brill. p. le Pianoforte	—	12
Mozert, W. A., Quintuor de Violon. No. 6. arr. à 4 mains, par C. D. Stegmann	1	—
Pixis, J. P., Op. 88. Mélange pour le Pianoforte, sur les motifs favor. de l'Opéra: Faust, de Spohr		
Potter, Cipr., Op. 12. No. 1. Trio p. Pianoforte avec Clarinettes et Bassons (ou Violon et Violoncelles), in Es	1	12
— Op. 12. No. 2. Idem pour Pianoforte avec Violon et Violoncelle, in D	1	12
— Op. 12. No. 3. Idem pour Pianoforte avec Violon et Violoncelle, in B moll	1	12
Ries, F., Op. 96. No. 25. Variat. p. le Pianoforte sur la marche de l'Opéra: Tancredi, de Rossini	—	9
— Op. 104. No. 3. Rondeau brill. pour le Pianoforte sur un thême de H. R. Bishop	—	9
— Op. 106. No. 5. Rondeau p. idem, in F	—	9
— Op. 118. No. 1. Variat. pour idem sur la Romence de Blangini: „Il faut partir"	—	9
— Op. 131. 6me Fantaisie pour idem sur des thêmes favor. de l'Opéra: Der Freischütz, de Ch. M. de Weber	—	18
— Op. 134. No. 2. 13me Fantaisie pour idem sur un air populaire Anglois	—	15
— Op. 140. No. 1. Marche p. le Pianoforte	—	4½
Tulou, Op. 39. Air varié p. Pianoforte et Flûte obligée	—	21
— Op. 40. Giovinetto cavalier, Romance de l'Opéra: Il Crociato, de Meyerbeer, pour Pianoforte et Flûte obligée	—	12
Wassermann, H. J., Op. 11. 5 Walzes et un Cotillon, p. le Pianoforte; 2me Livraison	—	9

Für Guitarre.

	Thlr.	Gr.
Fossa, F. de, Op. 14. Ouvert. de l'Opéra: Elisabetta, de Rossini, arrangée pour Guitare et Pianoforte	—	12
— Ouverture de l'Opéra: Didon, de Piccini, arrangée pour 2 Guitares	—	13½
Horetzky, F., Op. 14. Fantaisie p. la Guitare	—	7½
Hünten, P. E., Op. 13. Variat. sur un marche de l'Opéra: Preciosa, pour 2 Guitares	—	9
— Op. 14. Variat. brill. sur l'air de Preciosa: Einsam bin ich nicht alleine, pour idem	—	9
— Op. 23. Trio p. Guitare, Flûte et Alto		

	Thlr.	Gr.
Hünten, P. E., Op. 24. Rondo pour Guitare et Flûte (ou Violon) sur deux thêmes favoris de l'Opéra: Jessonda de Spohr		
— Op. 25. Variat. p. Flûte et Guit. sur 2 airs favoris de Ch. Marie de Weber	—	6
— Op. 27. Ouvert. de l'Opéra de Boieldieu: la Dame blanche, arrangée p. Guit., Flûte (ou Violon) et Alto		
Kreuzer, J., Grand Trio pour Guitare, Flûte et Clarinette (ou Alto)	1	3
Paulian, E., Op. 2. Gentil Houssard. Variat. pour Guitare	—	6
— Op. 5. De tout un peu. Potpourri p. idem	—	9
— Op. 10. Thême favori allemand av. 10 Variat. très faciles et soigneusement doigtées p. id.	—	6
Petolotti, J., Op. 3. 6 Walzes instructives p. id.	—	7½
— P., Op. 1. do. do.	—	6

Für Gesang mit Pianofortebegleitung.

	Thlr.	Gr.
Eberwein, M., Op. 91. Lieder der Liebe, von Julius Eberwein gedichtet. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	18
Kleinschmidt, C., Op. 4. 8 Lieder von Göthe, Voss, Uhland und Sequanus. Für idem	—	18
Lerche, F. W., Die Griechenbraut. Gedicht von H. Stieglitz. Allen Griechenfreunden gewidmet. Für idem	—	6

Für Gesang mit Guitarebegleitung.

	Thlr.	Gr.
Fesca, F. E., Op. 24. 6 deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung der Guitare	—	15
— Op. 27. 5 deutsche Gesänge für id. mit id.	—	12
— Op. 30. 6 deutsche Lieder für id. mit id.	—	9
— Op. 32. 5 deutsche Lieder für id. mit id.	—	12
— Der Katarrh. Scherzhaftes Lied von J. F. Castelli. Für idem mit idem	—	7½
Romberg, A., Op. 44. Sehnsucht von Schiller, deutsch und italienisch. Für idem mit id.	—	9
Weber, C. M. v., 6 Lieder für idem mit idem	—	12
Zumsteeg, J. R., Marie Stuart. Ballade von Schiller. Für idem mit idem	—	6

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

	Thlr.	Gr.
Wiegand, F., Op. 3. 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Basstimmen ohne Begleitung. 1ste Sammlung	1	—

To be published in weekly numbers royal 8vo.

THE BRITISH CHRONICLE;

containing:

I. Reviews and Analysis of all new, interesting and important productions of British Literature. Partly original, but mostly compiled from the *Quarterly Review — Edinburgh Review — Monthly Magazine — New Monthly Magazine — London literary Gazette — Universal Review — Westminster Review — News of Literature — Blackwood's Magazine — Farmers Magazine — London's Gardeners Magazine — Oriental Herald — Gentleman's Magazine — European Magazine — Monthly Censor — New Edinburgh Magazine — Colonial Journal — London Magazine — British Critic — Sommersethouse Gazette etc.*

II. Interesting Extracts from the London and Country Newspapers and Pamphlets on all important Questions of the Day.

III. State of the British Markets. — Annual Parliamentary Accounts of the Trade and Navigation of Great-Britain, Ireland and the Colonies.

VI. Original Communications on British Interests, Commerce, Industry, History, Biography, Topography etc., on Men and Manners; on Inventions and Improvements in the technical Departement etc.

Jetzt, wo die Bekanntschaft mit der englischen Sprache in Deutschland nicht mehr zu den Seltenheiten gehört, sondern bey jedem Gebildeten gesucht wird, ist es an der Zeit, ihren Freunden und denen der englischen Literatur ein wohlfeiles und zugleich genügendes Mittel in die Hand zu geben, die neuesten Fortschritte der letztern zu verfolgen und sich mit allen ihren interessanteren Erscheinungen vertraut zu machen. — The British Chronicle soll das Lesen aller anderen englischen kritischen Zeitschriften entbehrlich machen und für eine ganz unbedeutende Ausgabe, unverstümmelt und in der Ursprache, den Kern alles dessen wiedergeben, das sich zu verschaffen man bisher, bey der Theurung englischer Journale, jährlich einer mehr als hundertfachen Summe bedurfte. Auch wird man da, wo die engl. Zeitschriften auf dem langsamen Wege des Buchhandels bezogen werden, ihre wichtigsten Artikel im „Britih Chronicle“ immer weit eher zu lesen bekommen, als die Originale selbst, weil wir diese, sogleich nach ihrem Erscheinen, durch die Briefpost zugesendet erhalten.

THE BRITISH CHRONICLE erscheint in wöchentlichen Heften, im grössten Octav, schön und deutlich auf englisches Velin gedruckt. Den Preis stellen wir für die ersten 400 Abonnenten halbjährig auf nur

Zwey Thaler Sächsisch; für spätere Theilnehmer erhöht er sich aber auf das Doppelte. — Die Erscheinung beginnt, sobald sich die ersten 400 Theilnehmer bey uns angemeldet haben. Alle, welche die baldige Förderung dieses Unternehmens wünschen, bitten wir deshalb, mit ihren Bestellungen — entweder direct bey uns — oder bey irgend einer Postbehörde, Buchhandlung oder Zeitungsexpedition nicht zu zögern.

Gotha, Ende August 1826.

Bibliographisches Institut.

Anzeige

für Autoren, Uebersetzer, Buch-, Musikalien- und Kunsthändler, Bibliothekare, und alle Literatur- und Bücherfreunde.

Allgemeine Bibliographische Zeitung; **oder wöchentliches, vollständiges Verzeichniss aller in Deutschland, der Schweiz, England, Frankreich, den Niederlanden und Italien herauskommenden neuen Bücher, Musikalien, Charten und Kunstsachen.**

Von diesem Verzeichniss erscheinen vom 1. Januar 1827 an wöchentlich ein bis zwey Bogen in Imperial-Octav, elegant und deutlich gedruckt. Jedem Jahrgang folgen 3 Register, das eine nach den Wissenschaften, das andere nach den Verlagshandlungen, das dritte nach den Autoren geordnet. Das Abonnement ist halbjährig 3 Thaler Sächsisch. Bestellungen darauf nehmen alle Buchhandlungen, Postämter und Zeitungsexpeditionen in ganz Deutschland, Frankreich, Italien, England, der Schweiz, den Niederlanden, Dännemark, Schweden und Russland an.

Für Frankreich erscheint die allgemeine bibliographische Zeitung unter dem besondern Titel:

JOURNAL UNIVERSEL DE LA BIBLIOGRAPHIE.

Für England:

UNIVERSAL BIBLIOGRAPHICAL JOURNAL.

Bibliographisches Institut in Gotha.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten October. №. 41. 1826.

Ueber das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern.

(Fortsetzung.)

II.

Die altgriechischen Tonverhältnisse sind nicht gut, und nicht der Natur gemäss.

So wie nun, wie hier zu Anfange bemerkt worden, der mit der Vierzahl der Pythagoräer getriebene Aberglaube die Folge gehabt hat, dass man aus einer ausschliessenden Vorliebe für die Zahlen 1 bis 4 den Octaven, Quinten und Quarten Eigenschaften angedichtet hat, die theils unwahr sind, theils auch ebensowohl anderen Verhältnissen zukommen, so ist er auch dadurch noch schädlicher geworden, dass man aus diesen vier Zahlen Intervalle entwickelt hat, die man durch Zuziehung der Zahl 5 weit besser hätte haben können, und die uns auch die Natur selbst in dieser Art als sehr wohlklingend zu hören giebt, so dass es ganz unbegreiflich ist, wie man den Eigensinn hat können so weit treiben, hierin der Natur nicht Gehör zu geben. Hierin zeigt sich recht die Allgewalt des den exoterischen Schülern des Pythagoras allein nur erlaubt gewesenen Ausspruches: „Er hat es gesagt,“ anstatt sich auf Gründe einzulassen. Man kann wohl, wie auch Marpurg in seiner *kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik,* S. 239 und 240 sagt, recht füglich annehmen, dass die griechischen Tonkünstler manche Intervalle besser nach dem Gehöre gestimmt und ausgeübt haben mögen, als sie von den Theoretikern angegeben und berechnet worden sind. Unter den altgriechischen Tonlehrern verdient Didymus am meisten mit Ehren genennt zu werden; dieser hat nämlich einen hellern Blick und ein besseres Gehör gehabt, als andere Theoretiker der ältern Zeit, da er die Zahl 5 und die daraus herzuleitenden Intervalle angenommen hat, wie die Terzen 4 : 5 und 5 : 6, den kleinen ganzen Ton 9 : 10 und die halben Töne 15 : 16 und 24 : 25; und es sind seine Bestimmungen dieser Intervalle nicht etwa bloss als eine „Schattirung“ anzusehen, sondern als eine Abbiegung von den Irrwegen anderer Tonlehrer auf den Weg der Natur. (Indessen hat er immer noch nicht den Muth gehabt, die Terzen für Consonanzen zu erklären, welches erst in weit späterer Zeit, meines Wissens von Glareanus zuerst, und hernach von Cartesius geschehen ist, wie denn auch Orlando Lasso der erste gewesen ist, der sie am Ende eines Stückes gebraucht hat, wo sie auch, wenn ein Schluss nicht gar zu mager ausfallen soll, weniger entbehrlich sind, als die Quinte.) Es ist recht Schade, dass die Schriften des Didymus verloren gegangen sind, und wir von ihm nichts weiter haben, als, was Ptolemäus, der sich vieles von ihm angeeignet zu haben scheint, uns zu überliefern für gut gefunden hat.

Unter den aus den vier ersten Zahlen hergeleiteten Intervallen sind zuvörderst die grosse Terz 64 : 81 und die kleine Terz 27 : 32 zu erwähnen, welche man, weil sie nicht von der Natur gegeben, sondern aus Zahlen, die man aus blosser Willkür ausschliessend angenommen hat, ausgegrübelt worden sind, recht füglich die Grübelterzen nennen kann, im Gegensatz der von der Natur selbst gegebenen Terzen 4 : 5 und 5 : 6, welche also als Naturterzen anzusehen sind.

Das allerärgste Intervall ist nun die grosse Terz 64 : 81. Diese gegen die Naturterz 4 : 5 um 80 : 81 zu hohe Terz, welche auch in manchen Angaben ungleichschwebender Temperaturen, z. B. von Kepler, Kirnberger, Baron Wiese u. s. w.

vorkommt, wird von Marpurg mit allem Rechte als eine Art von übermässiger Terz angesehen, und J. J. Rousseau nennt sie in seinem *Dictionnaire de Musique, art. Tempérament* *), auch mit Recht „une tierce majeure discordante et de beaucoup trop forte“. Diese weder consonirende noch dissonirende, sondern discordirende Terz klingt so unangenehm, dass, wenn man sie oft gehört, und zu seinem grossen Verdrusse wider Erwarten erhalten hat **) einem bey dem Anblicke dieses Verhältnisses auf dem Papiere fast eben so ein Grauen ankommen möchte, als ob man es selbst hören sollte. Wie grässlich muss nun die Wirkung gewesen seyn, wenn man eine Terz in dem Verhältnisse 64: 81 gesungen oder gespielt hat, und zugleich Blasinstrumente, wie Hörner uud Trompeten (die sich nicht nach den Vorschriften eines Pythagoras oder Aristoxenus, sondern nach den Vorschriften der Natur richten, und keine anderen Töne, als die mit der natürlichen Zahlenreihe übereinkommendeu gebeu) zu gleicher Zeit diese Terz in dem Verhältnisse 4: 5 gegeben haben, wo man also das Verhältniss 80: 81 für einen Einklang 1: 1 hat hinnehmen müssen!

Das Verhältniss der (gar zu) kleinen Terz 27: 32 ist zwar nicht so ohrenzerreissend, wie das der grossen oder vielmehr übermässigen Terz 64: 81; es ist aber auch nicht gut, und, wenn man es durch Stimmung von vier ganz reinen Quinten, z. B. c, g, d, a, e erhält, thut es besonders mit der grossen Terz 64: 81 zusammen eine sehr üble Wirkung, da es gegen die Naturterz 5: 6 um 80: 81 zu klein ist.

Dass, wenn die Terzen nicht gut sind, die Sexten es eben so wenig seyn können, versteht sich von selbst.

Die ausschliessende Annahme des ganzen Tones (oder besser gesagt: der grossen Secunde) 8: 9 ist auch ganz willkürlich und naturwidrig, da uns die Natur sowohl in der Reihe der Zahlen, wie auch bey den Eintheilungen einer Saite in aliquote Theile und auch in der Reihe der Tönc, welche ein Blasinstrument geben kann, erst den grossen ganzen Ton 8: 9, $\overline{\overline{c}}$: $\overline{\overline{d}}$, und dann den kleinen ganzen Ton 9: 10, $\overline{\overline{d}}$: $\overline{\overline{e}}$ giebt, (den auch Didymus und Ptolemäus mit Recht annehmen), welche zusammen die grosse Terz 4: 5 oder $\overline{\overline{c}}$: $\overline{\overline{e}}$ geben.

Eben so ist auch die Annahme des halben Tones (oder, besser gesagt: der kleinen Secunde) 243: 256 ganz unnatürlich uud willkürlich, da die Natur in der Eintheilung der Saite in aliquote Theile, so wie auch in der Reihe der Töne, welche ein Blasinstrument geben kann, uns $\overline{\overline{h}}$: $\overline{\overline{\overline{c}}}$ als 15: 16 giebt, da auch der Unterschied der grossen Terz 4: 5 von der Quarte 3: 4 ebensoviel beträgt. Durch den allzukleinen halben Ton 243: 256 wird auch (wie in der Intervallenlehre §. 25 und 59 zugegeben wird) der halbe Ton 8: 9 nicht in gleiche Theile abgetheilt, sondern, wenn man diesen halben Ton davon abzieht, bleibt ein anderer halber Ton 2048: 2187 übrig, welcher um das pythagorische Comma 531441: 524288 (welches in dem altgriechischen Tonsysteme bey jeder Art von Intervallen seinen Spuk treibt) grösser ist. Philolaus redet (nach *Boethius de Musica* l. 3. c. 6) von diesem halben Tone, Gaudentius hat ihn auch aufgenommen. Warum wird aber dieser grössere halbe Ton möglichst verschwiegen? Warum sagt man nicht gleich ganz aufrichtig: „es giebt zweyerley halbe Töne, einen kleinen 243: 256 und einen grössern 2048: 2187“? Warum redet man

*) In diesem Artikel urtheilt J. J. Rousseau sehr richtig über das zu grosse Resultat von 12 Quinten und über die Nothwendigkeit einer Temperatur.

**) Wenn ich vormals bey dem Stimmen meines Klaviers glaubte, die Quinten etwas niedrig, so wie es bey einer gleichschwebenden Temperatur sich gehört, gestimmt zu haben, so hatten sich doch bisweilen die Saiten, weil das Aufwärtsziehen anfangs öfters mehr auf den jenseits des Steges befindlichen Theil, als auf den, welcher klingen soll, wirkt, etwas in die Höhe gezogen; es war also nach vier gestimmten Quinten z. B. c, g, d, a, e, die Terz e etwas zu hoch, also etwa 64: 81. Nun ist es sehr schwer, recht auszuforschen, an welcher Quinte es liege, und welche also ohne Nachtheil anderer Verhältnisse ein wenig erniedrigt werden könne. Bisweilen ist es mir auch bey dem Bau eines Euphon's oder eines Clavicylinders so gegangen, wo jede kleine Unrichtigkeit noch mehr auffällt. Um nun diesen Verdruss zu vermeiden, finde ich, wie schon vorher bemerkt ist, am besten, gleich zum Anfange der Stimmung zwischen $\overline{c}$ und $\overline{\overline{e}}$ die Terzen $\overline{e}$ und $\overline{gis}$ so einzupassen, dass jede möglichst gleichförmig über sich schwebt, und alle drey Terzen gut klingen. Dieses giebt eine grosse Erleichterung der Stimmung, 1) weil man nun mit Zuziehung der grossen Terzen besser über die Beschaffenheit der Quinten urtheilen, und jeden Ton mit mehren anderen vergleichen kann, 2) weil nun der Fall gar nicht mehr vorkommen kann, dass man durch vier gar zu reine Quinten irgendwo eine so übelklingende grosse Terz, oder dass man irgendwo einen zu grossen Ausfall der Quinten erhielte.

in der *Cäcilia* B. II. S. 115 u. s. w. von gleichen halben Tönen?*) Das ist doch Inconsequenz! Wenn auch in der *Intervallenlehre* §. 27 gesagt wird, der ganze Ton könne weder in zwey, noch in mehre gleiche Theile getheilt werden **), so ist dieses ganz unrichtig, da die Quadratwurzel von 72 den ganzen Ton 8:9 in zwey vollkommen gleiche Theile theilt, welches aber nichts Brauchbares geben würde, da wir die halben Töne auf andere Arten besser haben können.

Nun ist es bey weitem noch nicht genug, dass manche Intervalle, wie besonders die grosse oder vielmehr übermässige Terz 64: 81 an sich nichts taugen, sondern das Schlimmste kommt noch nach. Es wird nämlich von dem Sachwalter der ältern griechischen Musik schlechterdings behauptet:

„Dass die alten Griechen 12 Töne innerhalb der Octave gehabt haben sollen, ebensowohl, wie wir, und dass sie solche sollen in ganz reinen Quarten oder Quinten gestimmt haben" ohne alle Temperatur, welche letztere vielmehr für „barbarisch" und für „eine alberne Erfindung der neuern Zeit" erklärt wird.

Was nun bey der Stimmung in lauter reinen Quinten und Quarten herauskommt, und zwar in Beziehung auf die altgriechischen Intervalle, habe ich weitläufiger in einem Aufsatze gezeigt, welcher in der *Cäcilia*, vermuthlich noch im fünften Bande, entweder bald erscheinen wird, oder vielleicht schon abgedruckt ist. Es wird also hier nur einiges über diesen Gegenstand mit mehr Kürze zu sagen seyn, da man das Weitere nebst den Berechnungen dort nachsehen kann, da auch die Nothwendigkeit einer Temperatur, wo die Quinten ein klein wenig niedrig müssen gestimmt werden, von allen neueren musikalischen Theoretikern und Instrumentstimmern, so wie von allen neueren Physikern und Mathematikern allgemein anerkannt ist, so dass nur etwa über die mehr oder weniger gleichförmige Vertheilung der durch lauter reine Quinten entstehenden grössern Unreinigkeit noch einige kleine Verschiedenheit der Meinungen Statt finden kann.

Sehr bekannt und ganz ausgemacht ist es nämlich, und jeder, der nur zu multipliciren versteht, wird leicht finden, dass 12 Quinten 2: 3 (oder, wo es, um in derselben Octave zu bleiben, nöthig ist, Unterquarten 4: 3) ein grösseres Product geben, als die Octave, weil man durch die erforderlichen Multiplicationen der Zahl 2 und der Zahl 3 mit sich selbst am Ende nicht die Octave, d. i. das doppelte der Schwingungszahl des Tones, von welchem man ausgegangen ist, sondern das Verhältniss 262144: 531441, oder 2^{18}: 3^{12} erhält. Eben so bekannt und ausgemacht ist es, dass man durch 12 Quarten 3: 4 (oder, wo es, um in derselben Octave zu bleiben, nöthig ist, Unterquinten 3: 2) ebenfalls nicht die Octave erhält, sondern ein kleineres Resultat, nämlich 531441: 1048576 oder 3^{12}: 2^{20}. Die Berechnungen selbst habe ich in meiner *Akustik* §. 33 gegeben, nach Marpurg's *Versuch über die Temperatur*, worin es vollkommen richtig berechnet ist *) Eben so bekannt und ausgemacht ist es,

*) Auf solche Widersprüche mit sich selbst kommt es einem, der nun ein für allemal nichts weiter, als was der pythagorisch-aristoxenische Koran sagt, will gelten lassen, ganz und gar nicht an; so sollen z. B. 6 ganze Töne nach §. 26 der *Intervallenlehre* grösser, als die Octave seyn, und nach §. 32. soll die Octave aus 6 solchen ganzen Tönen bestehen. (!) So sollen auch nach S. 166. der *Aufschlüsse etc.* die Terzen consonirend, und nach S. 168. dissonirend seyn. (!)

**) Eben so unrichtig und den ersten Begriffen von Arithmetik zuwider ist es, wenn in der *Intervallenlehre* §. 12. behauptet wird, dass bey 3: 2 weder eine noch mehre mittlere Proportionalzahlen gesetzt werden können. Jedes Verhältniss, es sey beschaffen, wie man wolle, lässt sich durch die Quadratwurzel des Productes beyder Zahlen in zwey vollkommen gleiche Theile theilen, z. B. 3: 2 durch die Quadratwurzel von 6; man würde aber dadurch nichts brauchbares erhalten. Durch andere Wurzelausziehungen würde es sich auch in mehre gleiche Theile theilen lassen. Ob übrigens das Resultat eine Rationalzahl oder Irrationalzahl ist, thut hier nichts zur Sache, da uns die Natur selbst so manche der besten und brauchbarsten Verhältnisse bloss in Irrationalzahlen giebt, wie z. B. bey einem Zirkel das Verhältniss des Durchmessers zur Peripherie.

*) Der Sachwalter der pythagorisch-aristoxenischen Tonlehre und Gegner der neuern behauptet zwar in seiner *Intervallenlehre* §. 33 und in seinen *Aufschlüssen* S. 178 u. f. dass die von mir und von Marpurg gegebenen Berechnungen grundfalsch seyn sollen, aber seine scheinbaren Gegenberechnungen und Trugschlüsse beweisen nichts, weil er durch seine Gegenrechnung uns nur ein Quid pro quo macht, wo es ganz natürlich ist, dass dasselbe Resultat herauskommt, wenn man die auf die eine Art erhaltenen Fehler von den auf die andere Art erhaltenen in entgegengesetzter Ordnung abzieht. Aber durch diese Quidproquo's hat er doch immer anstatt der Octave 1: 2 das Verhältniss 262144: 531441 erhalten, aber nie das doppelte der Schwingungszahl, von welcher man ausgegangen ist. Dieses und nichts anders ist der Hauptpunkt, worauf es hier ankommt,

dass man durch 11 ganz rein gestimmte Quinten am Ende die allen Stimmern bekannte Wolfsquinte 177147: 262144 oder 3^{11}: 2^{18} erhält, so wie auch die Wolfsquarte 131072: 177147, oder 2^{17}: 3^{11}, die mit der Wolfsquinte zusammen eine Octave 1: 2 macht. Es ist also ganz klar, dass 12 reine Quinten oder Quarten kein Maass für die Octave geben, dass mithin, wenn sie in den Umfang einer Octave hineinpassen sollen, das Quintenverhältniss ein wenig verengert, oder welches dasselbe ist, das Quartenverhältniss ein wenig erweitert werden, und der Unterschied, welcher 524288: 531441 beträgt, auf irgend eine Art vertheilt werden, mit anderen Worten, dass temperirt werden muss, am besten so gleichförmig, dass das Gehör nirgends beleidigt wird.

So wie nun 12 Quinten und Quarten in ihren reinen Verhältnissen mit der Octave incommensurabel sind, eben so sind es auch die Verhältnisse der grossen Terz, der kleinen Terz, des ganzen Tones und des halben Tones, wie denn überhaupt die Octave 1: 2 sich durch kein Verhältniss in Rationalzahlen in gleiche Theile theilen lässt, wohl aber durch Verhältnisse in Irrationalzahlen. Nun müssen doch, wenn man voraussetzen oder glauben will, dass die Griechen 12 Töne in einer Octave gehabt haben, in dem Bezirk einer Octave 3 grosse Terzen, 4 kleine Terzen, 6 ganze Töne und 12 halbe Töne vorhanden gewesen seyn. Da sie nun auch nicht temperirt haben sollen, so ist es schlechterdings unmöglich, dass alle diese Intervalle so geblieben seyn könnten, wie sie angegeben werden, weil man durch jede Art der Intervalle immer gegen die Octave entweder zuviel oder zu wenig erhält, so dass in jedem Zirkel eines um 524288: 531441 grösser oder kleiner ausfällt, als die übrigen.

So geben 3 grosse Terzen wie 64: 81 nicht die Octave 1: 2, sondern 262144: 531441, es können also in jedem der 4 Terzenzirkel nur zwey Terzen das Verhältniss 64: 81 behalten haben, und die dritte muss 6561: 8192 gewesen, also um ebensoviel zu klein, als die übrigen zu gross seyn.

Eben so geben 4 kleine Terzen wie 27: 32 nicht die Octave 1: 2, sondern weniger, nämlich 531441: 1048576, es können also in jedem der drey Zirkel kleiner Terzen nur drey das Verhältniss 27: 32 behalten haben, und die vierte muss = 16384: 19683 gewesen seyn.

Da auch jeder der zwey Zirkel von 6 ganzen Tönen (oder grossen Secunden) 8: 9, nicht 1: 2, sondern 262144: 531441 giebt, (welches auch in der *Intervallenlehre* S. 51—53 eingestanden, aber weil derselbe Fehler auch bey dem Rechnen in umgekehrter Ordnung herauskommt, geglaubt wird, dass es sich compensire); so können in jedem Zirkel der innerhalb der Octave befindlich gewesenen 6 ganzen Töne nur 5 das Verhältniss 8: 9 gehabt haben, und der sechste muss = 59049: 65536 gewesen seyn.

Eben so ist es mit den halben Tönen (oder kleinen Secunden), von deren zweyfacher Art ich schon vorher geredet habe, und von welchen in jeder Octave sieben das Verhältniss 243: 256 und fünf das Verhältniss 2048: 2187 haben.

Auf welche Töne nun bey einer solchen Stimmung ohne Temperatur die von den übrigen Intervallen so sehr abweichenden Noth- und Hülfsintervalle fallen, habe ich in meinem angeführten Aufsatze in der *Cäcilia* weiter gezeigt. Wenn jemand an der Richtigkeit einer Angabe etwa zweifeln sollte, würde ich es ihm leicht noch deutlicher vorrechnen können, und zwar nicht etwa durch arithmetische Spitzfindigkeiten, sondern ganz einfach bloss durch Additionen oder Subtractionen der Intervalle, d. i. durch blosse Multiplicationen oder Divisionen der Brüche, wodurch sie ausgedrückt werden, und Reductionen von Brüchen auf einerley Zähler oder Nenner, indem zur Berechnung der Tonverhältnisse nichts weiter erfordert wird, ausser etwa, wenn man Mittelproportionale finden will, Ausziehungen von Quadrat- oder Kubikwurzeln.

Wenn also ein altgriechischer oder ein dessen Tonverhältnisse mit Verwerfung aller Temperatur annehmender Tonlehrer seine Lehre recht aufrichtig und consequent vortragen wollte, ohne irgend etwas zu verschweigen, was ihm nicht recht seyn möchte, aber doch eine unvermeidliche Folge seiner Annahmen ist, so müsste er folgendes lehren:

„dass es dreyerley Octaven gebe, eine reine, 1: 2, und zweyerley unreine, in dem Verhältnisse 262144: 531441 und 531441: 1048576;

---

und das wird man durch 12 reine Quinten oder Quarten nie erhalten können. Wer nun schlechterdings nicht begreifen will, dass man durch 12 reine Quinten nicht die Octave 1: 2 erhalten kann, der wird doch wenigstens einsehen, dass man durch Multiplicationen der Zahl 2 mit sich selbst immer gerade Zahlen, und durch Multiplicationen der Zahl 3 mit sich selbst immer ungerade Zahlen erhält, und dass eine gerade Zahl zu einer ungeraden sich nicht wie 1 zu 2 verhalten kann. (!) Oder soll man etwa dieses lieber annehmen, als temperiren?

„dass es zwey Arten von Quinten gebe, und zwar in jeder Octave eilf reine, 2 : 3 und eine unreine 177147 : 262144;

„dass es zwey Arten von Quarten gebe, nämlich in jeder Octave eilf reine, 3 : 4 und eine unreine 131072 : 177147;

„dass es zwey Arten von grossen Terzen gebe, und zwar in jeder Octave 8 in dem Verhältnisse 64 : 81, und 4 in dem Verhältnisse 6561 : 8192;

„dass es zweyerley kleine Terzen gebe, in jeder Octave 9 wie 27 : 32, und 3 wie 16384 : 19683;

„dass es zweyerley ganze Töne gebe, in jeder Octave 10 wie 8 : 9, und 2 wie 59049 : 65536;

„dass es zweyerley halbe Töne gebe, in jeder Octave sieben wie 243 : 256, und 5 wie 2048 : 2187;

„dass es überhaupt bey der Bestimmung und bey dem Gebrauche einer jeden Art von Intervallen auf eine Verschiedenheit von 524288 : 531441 gar nicht ankomme."

Nun wird freylich kein Pythagoräer oder Aristoxenianer dieses gern lehren wollen, theils weil in seinem Koran nichts davon gesagt ist, theils auch, weil er sich dessen schämen würde; es ist aber eben so, als ob er es gerade heraus sagte, weil alles dieses schon in seinen Voraussetzungen als unvermeidliche Folge liegt, und also die Natur selbst bey seinen Voraussetzungen in seinem Namen es sagt.

Also, was für grässliche Intervalle! Welche Unbestimmtheit! Da haben wir doch, Dank sey einem Zarlino und anderen wackeren Verbesserern der ältern Musik! jetzt die Intervalle besser.

Wollte nun wohl gar jemand, wie vielleicht zu erwarten ist, den Vorschlag thun, dass man lieber die Octave 1 : 2 etwas erweitern, als etwas von der vollkommenen Reinheit der Quinten aufopfern sollte, so würde dieses im höchsten Grade barbarisch seyn, und alle richtige Theorie und Ausübung der Musik aufhören machen.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat August. Am 2ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der Maurer und der Schlosser,* romantisch-komische Oper in drey Aufzügen, nach Scribe und Delavigne, von Johann Gabriel Seidl; Musik von Auber. Das Sujet, durch Pariser Blätter und durch Verpflanzung auf deutsche Bühnen bereits bekannt, gehört in die Gattung der Rettungskomödien, welche die eigene Unzahl schon seit Jahren von der Bühne verdrängt hat. Wie in den meisten dieser weiland Effectstücke, worin dem Zufalle die Hauptrolle zugetheilt ist, findet sich auch hier wenig Zusammenhang; eine ziemlich lockere Schürzung und gewaltsame Entwirrung des Knotens; besonders würde sich der zweyte, abentheuerliche Akt, mit seiner Scenen-Gallerie, ungleich vortheilhafter in einem Melodrama nach moderner Form ausgenommen haben, indem die französischen Operetten-Dichter, dem Herkommen treu, noch immer die interessantesten und effectvollsten Momente nicht dem Tonsetzer anvertrauen, sondern lieber im Dialoge dem Schauspielertalente überlassen: ein Beweis, dass ihnen trotz ihrer gerühmten lyrischen Dramen und grossen Opern doch wohl eine klare, richtige Ansicht der wahren dramatischen Musik abgeht. Das Anstössige des Süjets konnte durch die Uebersetzung nicht beseitigt werden; nach der ersten Vorstellung milderte man jedoch den Text der Arie, in welcher sich die junge Gattin über ihre getäuschten Hoffnungen beklagt.

Die Musik trägt das Mahlerzeichen Rossini's; sie schaukelt sich behaglich, selbstgefällig und tändelnd auf dem Wasserspiegel seichter Oberflächlichkeit, ohne Spur eigentlicher harmonischer Tiefe man müsste denn diese in schneidenden Dissonanz-Accorden finden wollen, die oft — man räth vergebens, warum? — wie Blitze aus wolkenlosem Himmel hereinbrechen. Die Manier des Helden des jüngsten Decenniums, dessen rasch lodernde Fakkel jetzt in der Hauptstadt der Welt — um einen ächten Gallicismus zu gebrauchen — zu verlöschen droht, ist höchst täuschend nachgeahmt; ja, mehrere Motive möchte man entlehnt nennen. Die Instrumentirung, wiewohl bisweilen steif und barock, wie z. B. bey der Sortita des Usbeck, erscheint im Durchschnitte gleichfalls alla maniera del Cigno di Pesaro; der beharrliche Gebrauch des schrillenden Piccolo, das Einhertrottiren der Flöte in Ottava alta dei Clarinetti bey allen süsslichen Arioso's, die pizziccato accompagnirten Cabaletten, sind weltbekannte Kennzeichen. Doch, um gerecht zu bleiben, muss man auch nicht verschweigen, wie mehrere Stellen wirklich Merkmale eines selbstständigen Talentes, dem Originalität in der Erfindung keineswegs abgesprochen werden kann, in sich tragen, was vorzugsweise von den beyden Duetten im

zweyten und dritten Aufzuge gilt, welche in der That ein der Anerkennung werthes Studium komischer Characteristik zeigen. Die Rettungs-Arie Pietro's, mit dem in den Hauptmomenten der Fabel immer wiederkehrenden Refrain, der sich wie das verbindende Element durch das ganze Stück schlingt, oder, so zu sagen, gleich einer Schmarozerpflanze überall anrankt, hat zu viel Einförmiges, zu wenig Nationelles, und nähert sich zu sehr der Canzonettenweise, als dass sie von Wirkung seyn könnte; überdiess wird eine und dieselbe, weder neue noch ansprechende Melodie in Einer Strophe auf drey Versen wiederholt, welches eben so wenig den Sänger, dem das Nianciren und Steigern unmöglich gemacht wird, als den Zuhörer, der sich zwölf und mehre Male dieselbe nichtssagende Phrase vorsingen lassen muss, erbauen kann. Die sämmtlichen Arien bieten wenig Neues, Bemerkenswerthes dar; der italienische Styl ist auch in ihnen vorherrschend die letzte des Maurers allenfalls ausgenommen, welche mehr declamatorisch gehalten, aber doch wohl zu grell skizzirt ist. Die Oper erfreute sich, trotz der gerügten Mängel, eines Beyfalls, den sie grösstentheils einer befriedigenden Besetzung, und der vollkommensten Abrundung in der präcisen Darstellung verdankt. Hr. Cramolini gab den Maurer Pietro mit so lebendigem Gefühle, mit so ehrlicher, gutmüthiger Treuherzigkeit, mit so wahrhaft künstlerischem und durchdachtem Spiele, dass er nicht allein als Sänger, sondern noch mehr als Schauspieler ausgezeichnetes Lob verdient. Dem. Schröder (seine Braut Marianina) stand ihm mit ihrem fein komischen Spiel und treffend accentuirten Vortrag in Anmuth und Liebenswürdigkeit zur Seite. In dem vielgelobten Zankduette mit Dem. Uetz (Nachbarin Brigitta) überraschte sie uns mit einer unerwarteten Geläufigkeit. Ihre Gegnerin war nicht minder schlagfertig; nur musste man bey ihrer Darstellung vergessen, dass die Bühne nur die veredelte Natur zeigen soll. Hr. Preisinger (Schlosser Paolo) entwickelte viel Regsamkeit, Humor, Beweglichkeit; seine Gesangparthie ist untergeordnet. Dem. Franchetti (die Sklavin Irma) und Hr. Eichberger (der pisanische Offizier Leone di Peralto) zeichneten sich sowohl in ihren Solo's, als hauptsächlich in dem affectvollen Duo des zweyten Aktes aus. Die Chöre, durch Zahl und Stimmenklang gleich imponirend, waren, wie gewöhnlich, ein Glanzpunkt, der wenig andern Bühnen erreichbar seyn dürfte.

Am 2ten, im Josephstädter-Theater: ein scenisch-musikalisches Potpourri: die Ouverture zu *Graf Armand*, Dialogen, Pas de deux, Quodlibet, Carricatur-Tanz u. s. w. Darauf zeigte der wahre Fido-Savant seine Hundekünste. Zu bewundern ist allerdings die treffliche Dressur, die auch nicht den geheimsten Wink des Meisters verloren gehen lässt.

Am 4ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Les deux Jaloux*, Opéra; *Michel et Christine*, Vaudeville; und

Am 9ten, ebendaselbst: *Le Bouffe et le Tailleur*, Opéra, Musique de Gaveaux. Obschon Mr. Camel viel Characteristik entwickelte, so vermochte er doch nicht seinen Vorgänger, Hrn. Wurm, im deutschen *Sänger und Schneider*, vergessen zu machen. Ueberhaupt agiren diese Leute fast immer nur für sich allein.

Am 11ten, ebendaselbst: *Danina*, oder *Joko, der brasilianische Affe*, Ballet in drey Akten, von Taglioni; Musik von Lindpaintner, königlich würtembergischem Kapellmeister. Gewissermaassen ein sentimentaler Stoff, der aber sehr glücklich aufgefasst und mit einer seltenen Klarheit und Verständlichkeit scenisch eingekleidet ist. Die Fabel, wahrscheinlich dem Mazurier'schen Paradestücke nachgebildet, ist kürzlich diese: Danina, mit Don Alvar, dem Sohne eines reichen Pflanzers, heimlich vermählt, wandelt eben mit ihrem fünfjährigen Knaben Zabi in Brasiliens üppigen Hainen, als eine riesige Schlange einen Affen, den Bewohnern unter den Namen Joko bekannt, gierig verfolgt. Die beherzte Amerikanerin tödtet mit einem sichern Pfeilschusse das giftige Unthier, und bringt mitleidig den vom Schreck betäubten Joko wieder in's Leben zurück. Jeauffre, ein freygelassener Mulatte, hat von Daninen einen Korb erhalten; Rachsucht und Eifersucht lassen ihn seinen beglückten Nebenbuhler entdecken, und er verräth dem Vater das Geheimniss; dieser, erzürnt über die Verbindung des Sohnes mit einer gebornen Sklavin, trennt die Gatten; Jeauffre findet den in einer Grotte verborgenen Knaben, und ist eben im Begriff, mit diesem Liebespfande zu entfliehen, als Joko, der aus angeborner Neugierde mit dessen Flinte spielt, dieselbe zufällig losdrückt, und den Räuber am Arme verwundet; der rettende, dankbare Affe bringt den Kleinen seinen bekümmerten Eltern; Don Alonzo wird gerührt, lässt sich erbitten, verzeiht und segnet seine Kinder, und unter fröhlichen Tänzen wird

zum zweytenmale das Hochzeitsfest gefeiert. Dass dieses unterhaltende Ballet mit ausserordentlichem Beyfall aufgenommen wurde, verdankt es, nebst der sinnigen Composition und den eben so reizenden als nationell characteristischen Tanzstücken, vorzüglich Hrn. Briol, der seinen Joko mit einer Natürlichkeit und Gewandtheit darstellt, die an's Unglaubliche gränzt. Wer mehr als Augenweide sucht, findet an Lindpaintners trefflicher Musik einen hohen Genuss; in der That verdient sie mehr beachtet zu werden, als es bey Ballets zu geschehen pflegt. Davon zeugt auch die schnelle Verbreitung des von Schunke in Stuttgard sorgfältig gearbeiteten Klavierauszugs.

Am 41sten, im Leopoldstädter-Theater: *Der Hund des Aubri de Mont-Didier*, oder *Der Wald bey Bondy*, historisch-romantisches Drama in vier Akten, nach dem Französischen von Castelli; Musik vom Kapellmeister Ritter von Seyfried. Siehe da! indem auf der Stadtbühne ein Mime als Affe furore macht, zeigt hier ein Hund Menschenverstand, und bewirkt das Wunderwerk mehrer vollen Häuser. Diess mag der Direction zur Entschuldigung dienen, dass sie das veraltetete Stück nochmals aus dem Staube hervorzog.

Am 12sten, im Kärnthnerthor-Theater: *L'Homme de 60 ans*, Vaudeville, und

am 18ten: *Le Rendez-vous bourgeois*, Opéra en un Acte, Musique de Nicolo; *Riquet a la houppe*, Vaudeville Féerie. Das Singspiel machte uns in der deutschen Uebersetzung, unter dem Titel: *Alle fürchten sich*, oft zu lachen. Mr. Clement gefiel besonders im *Prinz Haarbüschel* durch sein originelles Kostüm.

Am 21ten, im Leopoldstädter-Theater: *Der Freyschütz*, oder *Die Schreckensnacht am Kreuzwege*, romantische Volkssage von Gleich; mit Musik von Roser; neu in die Scene gesetzt. Hätte unterbleiben können.

Am 25sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Ambroise, ou Voilà ma journée!* Opéra en un Acte; Musique de Dallayrac. *Le petit enfant prodigue*, Vaudeville.

Am 26sten, im Josephstädtertheater: *Der Spiegel von Arkadien*, heroisch-komische Oper von Emanuel Schickaneder; Musik von Süssmayer. Der Sänger Seipelt regalirte uns zu seinem Benefice mit diesem alten, wohl auch veralteten Product, und suchte Alles hervor, seine Einladung möglichst anlockend zu machen. So prangten z. B. auf dem Zettel 46 Namen; ferner wurde verheissen, dass das Duo im zweyten Finale, wo Tarkeleon Philanien durch Zauberklänge in seine Burg verlockt, mit einer Harfe und Physharmonika begleitet werden sollte, was sich, wiewohl Dem. Heilingmayer und Hr. Link recht zart vortrugen, demungeachtet etwas dürftig ausnahm. Doch ward das Haus nicht voll. Mit der Darstellung konnte man bey bescheidenen Anforderungen zufrieden seyn; besonders mit Dem. Vio (Philanie), Hrn. Kreiner (Ballamo) und Hrn. Seipelt. Ein vormals beliebtes Mitglied, Mad. Dunst, jetzt bey der Pressburger Bühne, gab nebst mehren Gastrollen auch die Gigania mit Beyfall. Hr. Fischer zeigte sich in der Rolle des Metallio, wie immer, als routinirten Schauspieler; doch als Sänger — blieb er uns oft die Grundstimme schuldig. Manche Stellen wurden applaudirt, allein das Ganze wollte — wie nun der Geschmack einmal ist — nicht mehr behagen.

Miscellen. Am 21sten war der dritte und letzte Termin zur Versteigerung des Theaters an der Wien. Es hatten sich wirklich mehre Kauflustige eingestellt, und das Verfahren sollte gerade beginnen, als der Anwald des Klägers (eben jenes Hrn. Mayers, der das Theater bey der Ausspielung gewann, und gegenwärtig im Besitze des ersten Satzpostens von 80,000 Silbergulden ist,) mit der Erklärung seines Klienten erschien, dass dieser auf sein Recht zeitweilig verzichte. Er war durch Tilgung der rückständigen Zinsen für den Augenblick beschwichtigt und zur Sistirung der Versteigerung bewogen worden. Aber schon am dritten Tage wurden auf Ansuchen desselben Gläubigers abermals drey Termine anberaumt, nämlich der 15te der Monate October, November und December. So ist denn der vorige Zustand wieder eingetreten, und die brotlosen Mitglieder der Bühne wissen nicht, ob diese vor der endlichen Versteigerung wieder eröffnet werden wird, wiewohl Hr. von Scheidlin, der Erbe Henslers, und Hr. Carl sich bereits associirt haben, um mit ihren vereinigten Gesellschaften täglich Vorstellungen auf beyden Bühnen — an der Wien und in der Josephstadt — zu haben. Möchten die ungünstigen Verhältnisse so vieler Künstlerfamilien doch bald eine erfreulichere Wendung nehmen!

Am 15ten wurde in der Augustiner-Hofpfarrkirche eine neue Messe aufgeführt, das erste grössere Werk eines kaum zwanzigjährigen Tonsetzers, Franz Limmer, von dem man sagen könnte, dass

er da anfange, wo andere rühmlich aufhören. Die Worte sind richtig aufgefasst, schön und edel eingekleidet, und in dem Ganzen zeigt sich ein Fleiss, der volle Anerkennung verdient. Mit der höchsten grammatikalischen Reinheit findet man fast alle Sätze, im Singquartette wie in den reich figurirten Orchester-Partieen, thematisch geführt und contrapunctisch ausgearbeitet. Unter mehren wahrhaft trefflichen Fugen, in denen sich alle Kunstschönheiten dieser Gattung vorfinden, nimmt die: *et vitam venturi saeculi*, mit vier Hauptsubjecten, den ersten Rang ein, und würdig zur Seite steht ihr das liebliche *Benedictus*, ein Canon a quattro, dessen Motiv jedesmal auf die originellste Weise mit veränderten Harmonieen begleitet wird. Wer muthig und beharrlich die rauhe Bahn betritt, dem lohnt am Ziele die Palme!

Mancherley.

Es wekken und antworten einander die Töne des Menschenlebens, der Natur — und der Kunst, der Musik etc. Die Kunst will correspondirende Schicksals- und Naturtiefen. So mag man gern bey dem Gedanken verweilen: es haben, so wie jedes Geschick, jedes Gefühl, auch wohl Meer, Berg, Fläche, Katarakt etc. ihren bestimmten Ton (Accord, melodischen S[illegible]), den man nicht finde, wenn man diese Natur nicht gesehen, ja, den man auch ohne diese Anschauung nicht verstehe, weil er an ein Lebens-Element erinnern will, das man nicht in sich trägt. Sollte auch dieses zu gesucht erscheinen, so bleibt doch so viel gewiss, dass, wenn der Kunstliebende einer schönen und imposanten Natur entgegentritt, welche poetisch und malerisch einen Ton hat, der nun seiner Einbildungskraft als ein neues Lebens-Element zuwächst, er gewiss auch musikalisch den Ton finden möchte, zu dem die Natur das rechte Echo wäre; und auch das möchte keine überspannte Idee seyn, dass, wie der Dichter oft in unerwarteten Situationen des eigenen Lebens einen Leiter für seine poesirten finden muss, auch der Tondichter nur in der oder jener schönen oder grossartigen Natur die Offenbarungen einer Tonwelt erhalten könnte, um die er sich im Zimmer am Klavier vergebens bemüht.

Ueberhaupt sind Contemplation, wechselndes Geschick, reiche Erfahrung, schöne Naturanschauung und philosophisches und künstlerisches Schaffen so eng verbunden und wechselwirkend, dass wir zu beklagen haben, wie wir das Gute, Wahre und Schöne so zwischen vier Wände eingeklemmt, und von der Stubenluft gedrückt, hervorbringen sollen.

Kurze Anzeige.

Caprice pour le Pianoforte, comp. — — par L. E. Czapek. Oeuv. 27. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 12 Gr.)

Es ist diess das erste und einzige Musikstück, das wir von diesem Componisten kennen gelernt haben; wir versichern aber dessen ungeachtet, er muss Musiker von Talent, Kenntniss seines Fachs, und von nicht weniger Geübtheit in diesem seyn. Wir erhalten hier einen einzigen, fortlaufenden, ziemlich lang ausgeführten Satz. Nur ein kurzes, cantables Mittelstück, das etwas langsamer zu nehmen, ist eingewebt. Die Erfindung des Ganzen ist keinesweges gemein; die Anordnung zeigte gut Uebersicht und feste Haltung; die Ausarbeitung Kenntniss, Beharrlichkeit und einen auf das Bedeutende gerichteten Geschmack; der Ausdruck ist sehr belebt, zuweilen leidenschaftlich, ohne im Geringsten tumultuarisch oder bloss mit vielen Noten dahinrauschend zu seyn. Uebrigens ist die äussere Form fast wie die eines in's Breite ausgeführten Quartett-Scherzando's. Jeder gute Pianist wird Genuss davon haben; aber ein guter muss er seyn, sowohl in Hinsicht auf Ausdruck, als in Hinsicht auf das Mechanische. Das letzte wird besonders durch die Tonart (Cis moll) erschwert. Diese ist aber nicht willkürlich gewählt, sondern sie gehört wirklich zur Sache: sie vervollständigt den Character und Ausdruck des Stückes, wie Jeder sogleich bemerken wird, wenn er es in Cmoll versuchen will. Sollte der Verf. noch jung seyn, so zweifeln wir nicht, dass er uns noch manches wahrhaft Ausgezeichnete liefern werde.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten October. №. 42. 1826.

Ueber das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern.

(Beschluss.)

III.

Die altgriechische Anordnung der Intervalle ist nicht der Natur gemäss, und beruht auf lauter willkürlich angenommenen Begriffen.

Hier ist hauptsächlich über die Tetrachorde der alten Griechen, über deren Chromatik und Enharmonik, über deren Tonarten und über die angeblich einander entgegengesetzten zwey Tonleitern einiges zu sagen.

1) Die ganze Lehre von Tetrachorden ist durchaus nicht in der Natur gegründet, sondern sie ist ein ganz willkürlich angenommenes Menschenwerk, und eine ganz unnütze Beschränkung, die auch, eben so, wie die ausschliessliche Anwendung der in den Zahlen 1 bis 4 liegenden Intervalle, ihr Daseyn bloss der blinden Verehrung der heiligen Vierzahl bey den Pythagoräern zu verdanken hat. Da nun die Natur nichts von Tetrachorden weiss, so können auch in Beziehung auf diese keine Naturgesetze vorhanden seyn, z. B. in Beziehung auf die in denselben Statt finden sollenden beweglichen und unbeweglichen Töne, auf angeblich nothwendige Gleichförmigkeit der Tetrachorde in einer Tonleiter, auf Bildung der Tonarten aus verbundenen und unverbundenen Tetrachorden, auf die ganz unnatürliche und abgeschmackte Voraussetzung, dass im Umfange einer Quarte schlechterdings nicht mehr, als vier Töne Statt finden sollen, u. s. w. Es ist also, seitdem Guido von Arezzo die Tetrachorde der Alten verworfen, und seine (für die neueren Zeiten immer noch zu unvollkommenen) Hexachorde an deren Stelle gesetzt hat, die ganze Lehre von Tetrachorden als etwas längst Abgeschaftes, und da wir jetzt an einer nach unserer Art gut eingerichteten diatonischen Tonleiter ein besseres Octochord, und an 12 in der Octave befindlichen zweckmässig temperirten Tönen ein noch besseres Dodecachord oder Tredecachord haben, das uns alle Tonarten, und alle darin möglichen Harmonieen zur Disposition giebt, als etwas ganz Unnützes anzusehen, wovon in unseren Zeiten gar nicht weiter, ausser in historischer Hinsicht, die Rede seyn kann.

2) Im diatonischen Geschlecht ist es ganz richtig, dass im Umfange einer Quarte nur vier Töne Statt finden, nämlich zwey ganze Töne und ein halber Ton, z. B. e, d, c, h, oder f, e, d, c, oder wie man sonst will; es ist also nicht zu tadeln, wenn man diese als ein Tetrachord angesehen hat. Im chromatischen und noch mehr im enharmonischen Geschlecht ist man aber auf eine ganz naturwidrige und widersinnige Art mit diesen vier Tönen umgegangen. Man hat nämlich im chromatischen Geschlechte zwischen einem der ganzen Töne 8 : 9 einen halben Ton eingeschoben, (wogegen an sich nichts würde zu erinnern seyn, und wo es vielmehr noch besser gewesen wäre, wenn man so, wie bey uns, in den andern ganzen Ton auch noch einen halben Ton eingeschaltet hätte) und im enharmonischen Geschlechte hat man den diatonischen halben Ton in zwey Viertelstöne zersplittert *) (welche sehr übel müssen geklungen

*) Da ein halber Ton das kleinste sangbare und durch das Gehör gut zu unterscheidende Intervall ist, so wollen wir doch ja die enharmonischen Viertelstöne den Katzen überlassen, welche bey ihren Duetten viel Gebrauch davon machen, wie denn öfters, wenn zwey Liebende ihr Uebermaass von Zärtlichkeit, oder zwey auf einander ergrimmte Kater ihren Zorn ausdrücken wol-

haben, wie denn die Enharmonik selbst von manchen der älteren griechischen Schriftsteller mit Recht sehr getadelt wird). Nun ist aber das Naturwidrige und ganz und gar nicht mit Vernunftbegriffen Zusammenzureimende dieses, dass man nicht etwa die im diatonischen Geschlechte vorhanden gewesenen Intervalle so gelassen hat, wie sie waren, und den Ton, den man ausserdem noch haben wollte, eingeschoben hat, sondern dass man dem eingeschobenen Tone zu Gefallen allemal einen der im diatonischen Geschlechte vorhanden gewesenen Töne weggeworfen hat, wodurch also im chromatischen Geschlecht eine ganz unnatürliche Lücke von einer kleinen Terz, und im enharmonischen Geschlecht eine noch mehr unnatürliche Lücke von einer grossen Terz in jedem Tetrachorde entstanden ist, welche aller guten Melodie und Harmonie hinderlich gewesen seyn muss. So hat man z. B. aus den diatonischen Tetrachorden c, h, a, g, und f, e, d, c, im chromatischen Geschlechte c, h, b, g, und f, e, es, c, und im enharmonischen Geschlechte (wenn die Erniedrigung um einen Viertelston durch β ausgedrückt wird), c, βc, h, g und f, βf, e, c gemacht *). Von einem solchen ganz willkürlichen und, wenn man es gerade heraussagen soll, wirklich barbarischen Verfahren kann nun der Grund auch in nichts anderem gelegen haben, als in der blinden Verehrung der heiligen Vierzahl bey den Pythagoräern, wo man nun ein für allemal willkürlich angenommen hat, dass in dem Umfange einer Quarte oder eines Tetrachordes nicht mehr, als vier Töne seyn dürften, und also das, was bey dem diatonischen Geschlechte vernünftig war, auch auf das chromatische und enharmonische Geschlecht, wohin es gar nicht passte, und wo es nicht vernünftig war, angewendet hat, und weil man nun einmal die Benennung Tetrachord angenommen hat, und also glaubte, dass die Sache sich nach der einmal eingeführten Benennung richten müsste.

len, der eine den andern um einen Viertelston höher accompagnirt, oder auch die musikalische Phrase des andern um einen enharmonischen Viertelston höher oder tiefer wiederholt.

*) Hr. von Drieberg erklärt die Enharmonik der Alten für eine Verfeinerung unserer Molltonart (welche keine Verbesserung nöthig hat), und führt in den *Aufschlüssen* S. 61. eine Stelle von Cimarosa an, die seiner Meinung nach sich besser ausnehmen würde, wenn das Es um einen Viertelston erhöht würde, welches sich aber Cimarosa wohl verbitten würde, und die Zuhörer auch.

5) Die so vielen Tonarten der Alten, und deren Zusammensetzungen aus verbundenen und unverbundenen Tetrachorden sind auch nichts in der Natur Gegründetes, sondern als blosses willkürliches Menschenwerk anzusehen. In jeder einzelnen Tonart ist nur wenig Abwechselung der Melodie und Harmonie möglich, wie jeder Musikverständige bey deren Anblicke finden wird, und wenn man auch vielleicht zuweilen mehre der älteren Tonarten mit einander verbunden, und aus einem chromatischen oder enharmonischen Geschlechte das und jenes entlehnt oder zusammengestoppelt hat, so hat man doch durch alles solches Stück- und Flickwerk nie etwas erhalten können, was wir nicht jetzt durch unsere Dur- und Molltonart und durch unsere Einrichtung der 12 Töne, wo jeder Ton schon ohne irgend eine Zusammenstoppelung wieder seine richtige Dur- und Molltonleiter hat, besser und leichter haben könnten. Es kann also auch von allen Tonarten der Alten, eben so wie von deren chromatischem und enharmonischem Geschlechte jetzt nicht weiter, als bloss in historischer Hinsicht, die Rede seyn. Als einer der vorzüglichsten Verbesserer der Musik verdiente der Ehrenmann genannt zu werden, der zuerst die älteren Tonarten auf zwey, nämlich auf unsere Dur- und Molltonart reducirt, oder, wenn etwa die Sache von selbst sich sollte nach und nach gemacht haben, es zuerst gelehrt und bestimmt ausgesprochen hat. Sein Name ist unbekannt; nach Marpurg in seiner *kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik* S. 107 ist es in der Mitte des 17ten Jahrhunderts von einem Tonmeister in Frankreich geschehen, dessen Namen Marpurg früher in einem Buche gelesen hatte, aber sich dessen nicht mehr erinnern konnte. Wer ihn etwa auffinden sollte, wird wohl thun, wenn er ihn bekannt macht.

IV.

Die Harmonie kann bey den alten Griechen unmöglich gut gewesen seyn.

Wenn darüber gestritten worden ist, ob die Griechen eine Harmonie gekannt haben oder nicht, so hat dieses wohl meistens auf Missverständnissen beruht, weil von den Alten das Wort Harmonie in sehr verschiedenem und unbestimmtem Sinne genommen worden ist. Bey uns bedeutet es ein gleichzeitiges Beysammenseyn von

mehren an Höhe und Tiefe verschiedenen Stimmen, die richtig fortschreiten und gehörig zusammenpassen, und in diesem Sinne ist es auch hier zu nehmen. Nun ist wohl aus manchen Stellen älterer Schriftsteller zu schliessen, dass die alten Griechen nicht immer bloss einstimmig gesungen oder gespielt haben mögen, sondern, dass sie wohl auch bisweilen mögen eine höhere und tiefere Octave gebraucht, oder wohl auch zugleich ein anderes Intervall haben mithören lassen; es könnte auch wohl seyn, dass sie, wie zur Zeit des Huebaldus (nach *Gerbert de cantu et musica sacra* t. II.) hätten zwey Stimmen in lauter Quarten oder Quinten fortschreiten lassen, weil sie diese allein für consonirend hielten. Dass aber, wenn sie eine Harmonie gehabt haben, diese nicht gut gewesen seyn kann, folgt schon daraus:

1) weil jede ihrer Tonarten, und jedes ihrer Tongeschlechter nur weniger Abwechselung von brauchbaren Accorden fähig gewesen ist, wie jeder Musikverständige bey deren Anblicke sogleich finden wird;

2) weil sie von einem Accorde, sogar von einem Dreyklange, und noch weniger von einem Septimenaccorde, und deren Umkehrungen nicht den mindesten Begriff gehabt haben, indem bey den älteren musikalischen Schriftstellern nicht das Mindeste vorkommt, was darauf Beziehung haben könnte, und sie gleichwohl versichern, alles das lehren zu wollen, was in der Musik geschieht. Was ist nun für eine Harmonie möglich, wenn man von einem Dreyklange, welcher auch in den Verhältnissen 64: 81: 96, anstatt 4: 5: 6, nicht wohlklingend gewesen seyn könnte, und überhaupt von einem Accorde gar keinen Begriff hat?

3) Weil sie auch von Auflösung der Dissonanzen, z. B. einer Septime, keinen Begriff gehabt haben, indem auch davon in den älteren Schriftstellern nicht die mindeste Spur vorkommt. Was für Harmonie ist nun ohne diese Kenntniss möglich? (Oder soll etwa die Lehre von nothwendiger Auflösung der Dissonanzen, weil die Alten nichts davon sagen, eben so verworfen werden, wie die Lehre von deren Vorbereitung von dem Sachwalter der ältern Musik verworfen wird?)

4) Die zwey einander entgegengesetzten Tonleitern, welche die alten Griechen (nach den *Aufschlüssen* S. 6 bis 11, und nach der *Intervallenlehre* S. 6) gehabt haben sollen, die eine für den Gesang, wo der Proslambanomenos die höchste und die Note Hyperboläon die tiefste Note gewesen seyn soll, die andere für die Instrumente, wo das Entgegengesetzte sowohl in der Benennung der Töne, als in deren Notirung soll Statt gefunden haben, so dass in beyden gegeneinander das Oberste zu unterst und das unterste zu oberst gekehrt worden, und nur der mittlere Ton (die Mese) unverändert geblieben seyn soll, sind doch auch etwas, das sich mit Begriffen des gesunden Menschenverstandes ganz und gar nicht vereinigen lässt. (Burney hat auch zwey solche entgegengesetzte Tonleitern angenommen, welches aber in *Forkels Geschichte der Musik*, §. 153, 3 berichtigt wird). Was für Verwirrung, was für Missverständnisse wegen der so verschiedenen Benennung und Ordnung der Töne, und was für unnöthige Schwierigkeiten in Erlernung der Musik müsste nun dieses verursacht haben, ohne dass sich der mindeste Nutzen davon absehen lässt. Ehe man also glauben kann, dass die alten Griechen, die doch sonst in vielen Hinsichten gebildet und verständig waren, eine solche ganz widersinnige Einrichtung in Ansehung der Folge, Benennung und Notirung der Töne könnten gehabt haben, ist wohl zur Ehrenrettung der Griechen noch eher zu vermuthen, dass Hr. von Drieberg durch irgend ein Missverständniss mancher Stellen der Alten zu einer solchen Behauptung verleitet worden seyn könnte.

Aus alle dem, was hier erwähnt worden, und wozu sich noch manches möchte hinzufügen lassen, wird gewiss jeder Unbefangene (wer ein für allemal eine feste Idee vom Gegentheile hat, freylich nicht) ganz klar ersehen, dass die Musik der alten Griechen in Vergleichung mit der unsrigen auf einer eben so niedrigen Stufe gestanden hat, wie deren Physik, Astronomie, Kriegskunst und Schiffahrtskunde, in Vergleichung mit der jetzigen, und dass in unseren Zeiten für Verbesserung der Theorie und Ausübung der Musik schlechterdings nichts daraus zu entlehnen ist, am wenigsten mit Aufgebung von irgend etwas, was wir schon besser haben; dass vielmehr Alles bloss einen geschichtlichen Werth haben kann. *)

*) In Marpurgs *kritischer Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuern Musik*, und im ersten Bande von Forkels *Geschichte der Musik* wird man über die altgriechische Musik recht gute Belehrungen finden.

Recht sehr wäre zu wünschen, dass ein neuer Isaak Vossius oder Meibom vor einer Versammlung von unbefangenen Musikkennern, so wie der ältere Meibom es am Hofe der Königin Christine von Schweden gemacht hat, einiges ganz in altgriechischer Art in einer der älteren Tonarten mit Benutzung der enharmonischen Viertelstöne Gesetzte, mit den vormals üblichen Instrumenten und mit ihren Intervallen ohne alle Temperatur vorgetragen, möchte hören lassen. Es versteht sich von selbst, dass alles, was nur der neuern Musik eigen ist, weggelassen werden müsste, z. B. auf Hörnern und Trompeten das $\overline{e}$ und $\overline{\overline{e}}$, weil die Natur so eigensinnig ist, es nicht den älteren Vorschriften gemäss in dem Verhältnisse 64 : 81, sondern 4 : 5 zu geben (es müsste denn seyn, dass es zugleich von Sängern oder Instrumentisten auch in dem Verhältnisse 64 : 81 angegeben würde, um gehörig über die Wirkung urtheilen zu können.). Der Umfang der Töne dürfte nicht grösser seyn, als vom Proslambanomenos bis zur Note Hyperbolaeōn, also von zwey Octaven. Octaven, Quarten und Quintengänge, so wie auch unaufgelöste Septimen wären nach Belieben erlaubt, weil hierin von den Alten nichts vorgeschrieben ist. Unsere neueren Taktarten müssten wegbleiben, und bloss der Rhythmus nach älterer Art angewendet werden, welcher auch von dem Musikdirector (coryphaeus) vermittelst hölzerner oder mit Eisen beschlagener Taktschuhe oder vielmehr Rhythmusschuhe gehörig anzugeben seyn würde. Hierdurch würde es vielleicht gelingen, Manchen von den Vorzügen der altgriechischen Musik vor der unsrigen zu überzeugen, der sich auf andere Art nicht überzeugen lassen will.

Chladni.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Septembers. Die königl. Schauspieler gaben am 2ten eine declamatorisch-musikalisch-dramatische Vorstellung. Den ersten Theil füllte nach einer kräftigen Ouverture Schillers *Lied von der Glocke*, gesprochen von Mad. Schröder-Kunst aus Wien, die schon früher in mehren Darstellungen ihren alten Ruhm bewährt hatte; auch diese Declamation gefiel so allgemein, dass sie dieselbe nach der Aufführung von Grillparzers *Medea* noch einmal wiederholte. Hierauf sangen Hr. Stümer und die Demoiselles Carl und Hoffmann das Terzett aus Pucita's Oper: *la Caccia d'Enrico IV*; dann folgten Beethovens musikalische Zwischenakte zu Göthe's *Egmont*, mit der breiten und prosaischen declamatorischen Begleitung von F. Mosengeil, gesprochen von Hrn. Krüger; warum gab man nicht einige Scenen aus dem hier von der Bühne verschwundenen *Egmont* selbst? Der zweyte Theil gab Schillers *Gang nach dem Eisenhammer*, gesprochen von Hrn. Beschort, mit Musikbegleitung von dem um die hiesige Orchestrik hoch verdienten, zu früh verewigten B. A. Weber, von der schon in früheren Jahrgängen der *musik. Zeit.* öfters die Rede war. Den Beschluss machte Houwald's *Fluch und Segen*, in dem Mad. Schröder-Kunst die Margaretha vortrefflich darstellte, und ihren zahlreichen Verehrern zeigte, dass sie im Soccus nicht weniger gross sey, als im Cothurn. Den 15ten ward zum erstenmal wiederholt: *die Dame auf Schloss Avenel*, da Mad. Seidler erst kurz vorher aus dem Bade zurückgekehrt war. Sie ist nach dem Französischen, *la Dame blanche*, von Scribe, von dem Regisseur, Hrn. Baron von Lichtenstein, bearbeitet und in Scene gesetzt worden. Der Inhalt ist den Lesern der *musik. Zeit.* durch die Berichte von anderen Orten bekannt. Auch hier hat sich die Oper und die treffliche Musik von Boieldieu viele Freunde erworben. Hr. Blume gab den Gaveston, Mad. Seidler die Anna, Hr. Stümer den Georg Brown, Hr. Devrient d. j. den Pachter Dikson, Mad. Valentini (die vernehmlicher singt, als spricht) seine Frau Margarethe, etc. Besonders gefielen im ersten Akte Georgs und Jennys Duett: Er entfernt sich uns allein zu lassen etc; im zweyten das Terzett von Anna, Gaveston und Margaretha (Mad. Dötsch): Unsre Glocke vom Wachtthurm kündet etc; Georgs Cavatine: Rund um mich her alles still; Anna's und Georgs Recitativ und Duett: Diess Besitzthum gehört dem Grafen von Avenel etc. und das Finale; im dritten Anna's Arie: Hab' Dank für deine Huld etc. und der Chor mit Georgs Gesang: Ein Lebehoch gebracht dem neuen Herrn etc. Die schon im vorigen Berichte genannte Mad. Marschner von Cassel hat am 1sten mit der Darstellung der auch schon früher von ihr gegebenen Amenaide in Rossini's *Tancred* ihre Gastrollen geschlossen.

Die Gesellschaft des französischen Theaters zu Warschau hat ihre Vorstellungen in diesem Monate geendet, und von Vaudevillen mit steigendem Beyfalle gegeben: *Le Colonel* von Scribe; *La maison en loterie* von Picard und Cadet; *Le médecin des dames* von Scribe; *Le precepteur dans l'embarras; le parrain ou les embarras d'un baptême*, von Scribe; *Partie et revanche, ou la double mystification*, von Scribe; *Frontin mari garçon*, von demselben, und *Le Landaw ou l'hospitalité*, von Picard.

Das königstädtische Theater hat nur Eine Neuigkeit gebracht, am 5ten: *den Gasthof zum goldenen Löwen*, Singspiel in einem Akte; Musik von Ignaz v. Seyfried. Bey der guten Besetzung gefiel das Stück; Hr. Spitzeder gab den Gastwirth Bruno, Dem. Felsenheim seine Nichte Marzelline, Mad. Wächter seine Verwandte Nette, Hr. Beckmann den Hauptmann Löhnau, Hr. List seinen Freund Steinfeld, Hr. Angely den Bedienten Fritz. Besonders gefiel der Canon: O wär' ich wieder fort etc. und das Terzett: Hier ist etwas verborgen etc. Am 11ten trat Dem. Sontag in Rossini's *Italienerin in Algier* vor einem überfüllten Hause auf, unter fast unaufhörlichem Beyfall ihrer zahlreichen Freunde, in den jedoch die Stimmen weniger mit ihrem längern Verweilen und ihrem Engagement in Paris (vom December k. J. an) Unzufriedenen einigen Wermuth mischten. Seitdem hat sie die Partieen wiederholt, die sie früher hier gegeben hat, und die zu seiner Zeit in der *musik. Zeit.* alle genannt wurden.

Nachträglich bemerkt Ref., dass der bey den königl. Schauspielen angestellte Repetitor, Hr. Jacob Berger, durch verschiedene Compositionen dem musikalischen Publikum nicht unrühmlich bekannt, am 5. July d. J. im 57sten Lebensjahre gestorben ist.

In der seit einigen Tagen begonnenen Ausstellung der Kunstwerke in den Sälen des Gebäudes der königl. Akademie der Künste sind von folgenden Instrumentenmachern Producte zu sehen: von Karl Wolff eine Violine nach Anton Stradivarius und ein Bogen nach Tourte; von F. Kaselitz ein dreychöriges Flügelfortepiano von 6½ Octaven; von Ferd. Aug. Matthes eine Lyraguitarre von Zedernholz; von Joh. Schneider ein Fortepiano in Tafelform, an welchem als Versuch die Saiten der beyden tiefsten Octaven, so wie die Beschläge und die äusseren Verzierungen, letztere auf Holz fournirt, aus sogenanntem Neusilber gefertigt sind; von Zattasch ein Flügelfortepiano mit englischem Mechanismus, und eins desgleichen in Tafelform; von dem academischen Künstler Westermann ein aufrecht stehendes Fortepiano in Lyraform.

Strassburg. Der Bericht über die hiesige Musik fällt dieses Mal etwas dürftig aus, da wir uns während des verflossenen Theater-Jahres weder einer deutschen Gesellschaft, noch für das Concert, des Besuchs reisender Künstler, einige wenige ausgenommen, ja nicht einmal eines Charfreytags-Concerts zu erfreuen hatten. Die Ursache der ersteren Entbehrniss liegt wohl theils in dem Streben der französischen Direction nach dem alleinigen Besitz, theils in der allzuhohen Abgabe an letztere; die Ursache der Seltenheit des Besuchs fremder Künstler ist einzig und allein der drückenden Abgabe zuzuschreiben, welche an das Theater und an die Armenanstalt zu entrichten ist. Nach den allgemeinen gesetzlichen Verfügungen ist die Abgabe an das Theater ¼ und die an die Armen ⅛ der Brutto-Einnahme, falls nicht zum Voraus mit diesen Anstalten ein Vergleich geschlossen worden ist. Da dieses Gesetz durch ganz Frankreich geht, so möchte wohl jedem Reiselustigen der Rath zu ertheilen seyn, ehe er eine französische Stadt betritt, durch sichere Correspondenten seine Uebereinkunft mit Theater und Armen-Anstalt zu treffen. Endlich entbehrten wir das gewöhnliche Charfreytags-Concert, dem Vernehmen nach, durch die Intoleranz der Eigenthümer des herkömmlichen Lokals.

Theater. 1825—1826. Mad. de Coquebert war auch während dieses Theater-Jahres die Unternehmerin der französischen Bühne. Von den besseren Mitgliedern hatte sie die schon früher genannten Herren Monrose, Mezeray, Jouanno, und von den Damen die Demoiselles Deschanel, Hortense und Mad. Mezeray beybehalten. Zu diesen kamen die Herren Theophile, erster Tenorist, Th. Leclerc, zweyter Tenorist, und Adolph Leclerc, erster Bassist; Mad. Boulard-Dufresne, erste, und Mad. Cardinal, zweyte Sängerin. Als Orchester-Director war Hr. Fournerat angestellt, welcher sich als wackeren Geiger, aber dagegen gänzliche Unerfahrenheit in der Wahl der tempi, besonders bey Opern nicht französischen Ursprungs, zeigte. Hr. Theophile besitzt eine bedeutende

Höhe der Bruststimme, und hat sich während des Theaterjahres merklich vervollkommnet; sein Organ ist angenehm und kräftig. Hr. Ad. Leclerc, Bassist, hat eine metallreiche Stimme, überschreit sich aber gewöhnlich. Mad. Boulard, welche nicht nach Verdienst geschätzt wird, hat ein angenehmes Organ; ihre Stimme hat Umfang, Klarheit und Kraft; ihre Rouladen sind nett, und ihre Methode einfach. Mad. Cardinal schreit mehr als sie singt; in einigen Rollen, welche zu ihrem Fache gehören, ist diese Manier freylich weniger auffallend. Mit dieser Gesellschaft und den untergeordneten Mitgliedern (ausser 16 Choristen) wurden alle auf dem französischen Repertoire gewöhnlichen Opern der besseren Meister aufgeführt. Neu waren: *Das unterbrochene Opferfest* (le Sacrifice interrompu), von Winter, nach der Uebersetzung in das Französische von den Herren de Saur und St. Geniès. Die Leser dieser Zeitung kennen das Schicksal dieser Oper auf französischem Boden bereits aus den Pariser Berichten; es ist bekannt, dass die Partie der Elvira aus einem hohen Sopran in einen tiefen Alt umgewandelt und bedeutend verändert worden ist, auch mehre Zusätze, doch im Charakter der Composition, erhalten hat. Wer sich auf die Anzeige der „sehr getreuen" Uebersetzung verlassen hatte, wurde freylich getäuscht. Die Vorstellung war gelungen zu nennen. — *Tancrède,* von Rossini, auf die französische Bühne gebracht, nach dem Gedicht von Voltaire, der Text zur Musik übersetzt von Dussert. Bey Anhörung der hier zum erstenmal in Frankreich, in dieser Gestalt aufgeführten Oper hätte man sagen mögen, die Musik und das Gedicht wären erstaunt, sich bey einander zu finden. Der Gang der Handlung machte oft die Trennung der Musikstücke nöthig, z. B. des zweyten Finales, sogar eines Recitatives von der Arie, was die Darstellung sehr nachtheilig zerriss. In musikalischer Hinsicht war die Aufführung zu loben. — *Les noces de Gamache,* komische Oper in drey Aufzügen, von Mercadante, aus dem Italienischen in das Französische übersetzt von den Herren Sauvage und Dupin, und für die Bühne eingerichtet von Guénée. Die in Rossinischer Manier geschriebene Musik enthält angenehme Gesänge; das Sujet, ist der Roman des Don Quixote. Die Oper wurde nicht oft, zum ersten Male am 1. März d. J., gegeben.

Concerte. Für die Concerte des Dilettanten-Vereins unter der Leitung einiger Musiker, auf der sogenannten Réunion des Arts, hatte die Gesellschaft zur sicheren Führung der Gesang-Partie eine Dem. Kuntze von Mühlhausen engagirt. Sie ist eine junge, anspruchlose Sängerin, noch im Anfang ihrer musikalischen Bildung; ihr Organ ist metallreich und von grossem Umfang, es ist Schatten und Licht in ihrem Vortrage, ihre Methode ist zwar noch unsicher, allein man bemerkt mit Vergnügen das Streben dieser jungen Sängerin nach höherer Ausbildung, und sie berechtigt zu den besten Hoffnungen. Ihre Leistungen würden noch mehr Wirkung hervorgebracht haben, wenn sie eine glücklichere Wahl in den Gesangstücken getroffen hätte. In den sechs Concerten der Gesellschaft hörten wir ausser grösseren Orchesterstücken von Mozart, Haydn, Kuhlau, Ries, Rossini etc. welche trefflich ausgeführt wurden, unter andern: Ein Concert für die Harfe von Bochsa, sehr brav gespielt von Mad. Dumonchau; ein Doppelconcert für zwey Hörner (ohne Angabe des Autors), geblasen von einem Dilettanten und Hrn. Laucher, Sohn, seinem Lehrer, welchem sein Schüler Ehre macht; eine concertirende Symphonie für Clarinette, Horn und Fagott, von Crusell, vorgetragen von den Herren Carvin, Laucher Sohn und Lallemand, zwar sehr rein, aber leider mit wenig Schatten und Licht ausgeführt. Violinconcert von Crémont, sehr brav gespielt von dem vor kurzem hier verstorbenen Hrn. Tissot. Variationen für die Guitarre, componirt und gespielt von Hrn. Martin, mit Klavierbegleitung. Die unglaubliche Fertigkeit dieses geübten Spielers erhielt lauten Beyfall.

Die obengenannte Dem. Kuntze und eine Dilettantin (Alt) trugen mehre Arien bekannter Componisten vor. Ausser ihnen traten noch ein Dilettant (in Buffoscenen) und Hr. Contat auf. — Neues haben uns diese Concerte sehr wenig gegeben.

Extra-Concerte. Hr. Levy, Hornist von Wien, liess sich in zwey Abendunterhaltungen auf einem Klappen-Horne hören. Er verbindet in seinem Ansatz Höhe und Tiefe mit gleicher Stärke; die sonst dumpfen oder gestopften Töne sind an Stärke den natürlichen gleich. Seine Fertigkeit ist ungemein; doch vermissten wir guten Geschmack in seinem Vortrag und völlige Deutlichkeit in den Passagen. Hr. Stockhaussen, Harfenspieler aus Paris, und seine Gattin, Sängerin, liessen sich auf ihrer Durchreise in einem Privat-Concerte hören,

dem Ref. verhindert war, beyzuwohnen, welches aber, dem Vernehmen nach, mit einstimmigem Beyfall aufgenommen wurde. Ein Hr. Kuuert spielte zweymal die Mund-Harmonica. Der hiesige Klavier- und Singlehrer Kuttner gab zu seinem Besten ein Concert im Gasthofe zum Geist, worin er als Sänger, Dem. Kuttner auf dem Pianoforte und Hr. Baxmann als Violoncellist sich hören liessen. Die junge Pianofortespielerin hat bedeutende Fortschritte gemacht; wenn sie den etwas zu leichten Anschlag abgelegt haben wird, so wird ihr Spiel trefflich zu nennen seyn. Auch Hr. Baxmann, den wir lange nicht gehört hatten, hat sich seitdem sehr vervollkommnet und fand allgemeinen Beyfall. Die Liebhaber-Gesellschaft auf der Réunion des arts gab ein öffentliches Concert für die Armen, worin unter andern Mad. Dumonchau und Hr. Laucher ein Pastorale für Harfe und Horn von Gugel mit wahrer Virtuosität vortrugen und Cherubini's Cantate auf Haydn's Tod (hier zum ersten Male gehört) trefflich ausgeführt wurde.

Am 22. April veranstaltete der hiesige Klavierlehrer Hr. Berg ein Concert zum Besten der unglücklichen Griechen. Dilettanten und Zuhörer wetteiferten, zu diesem edlen Zwecke jeder das Seine beyzutragen. Der geräumige Saal der Réunion des arts konnte unmöglich die Zuhörer auf einmal fassen; das Concert musste daher am 24sten wiederholt werden. Mehre Vocal- und Instrumentalstücke wurden darin von Dilettanten ausgeführt. Ein Duett für zwey Pianofortes, componirt von Hrn. Berg, von ihm selbst und seiner Gattin vorgetragen, ward mit dem wärmsten Dank aufgenommen. Den Beschluss machten mehre Verse eines von dem Concertgeber componirten Liedes: *Die Sache der Griechen*, welches lauten Beyfall fand. Die Namen der mitwirkenden Dilettanten und Dilettantinnen waren auf dem Programm des Concerts nicht angezeigt. So sey wenigstens der bekannten Uneigennützigkeit des Concertgebers hier ehrenvoll gedacht!

M a n c h e r l e y.

„Nonum prematur in annum!" Das muss man von Tonsetzern nicht fordern; denn was in einem solchen Kunstgemüthe heute singt, das singt in neun Jahren nicht gerade wieder so lieblich, und es ist billig, dass der schnell verhallende Gesang von der Gegenwart festgehalten werde. Ja, wäre es nur nicht an dem, dass sie, die Neuheitssüchtige, ihren Lieblingen die Noten-Concepte unter den Händen wegzöge. Man weiss, dass nicht nur Einmal der Componist noch an dem letzten Opern- oder Ballet-Akte brütete, während der erste schon in der Probe gesungen, gespielt und getanzt wurde, so dass die letzten Bogen noch nass zur Execution kamen.

Wir wollen zugeben, dass in Leben und Kunst Nichts auf's Erstemal geräth; daher wir redend und handelnd selten das rechte Maass treffen, und nach Wort und That, um sie und die durch sie gemachte Erfahrung klüger, auch rückschauend auf sie, ruhiger und weiser, unsere Sache, wäre es anders nicht schon zu spät, zum Zweytenmale besser machen würden.

Ist uns aber über kurz oder lang, doch meistens schon, ehe Jahr und Tag vergangen, unser Wesen oder Werk objectiv geworden, haben wir es noch einmal mit Ueberlegung vorgenommen, so wird es in den meisten Fällen so gut, als wir es machen können. Neun Jahre damit warten, hiesse, sich als einen andern Menschen einer andern Welt entgegenbringen, oder, liessen wir es unverändert, der jungen Welt eine alte Leyer spielen.

Jenes „sich selbst objectiv werden" sollte aber jeder Kunstmann abwarten, damit die Welt nicht mit übereilten Werken des Augenblickes überschwemmt würde; denn manches erscheint bey kälterm Blute verfehlt, der Oeffentlichkeit unwürdig; man fasst sich jährlich, ja monatlich kürzer, gedrängter, gediegener. Eine nicht schreibende Nation langlebender Menschen gebiert Weissheitlehren, die ewig nachhalten, wogegen die hochtrabenden Tiraden kurzdarmiger Schreiblinge schon ursprünglich falsch sind. So räthlich aber einiges Verschliessen der Producte aus obigen Rücksichten ist, so wenig kann man zu dem Einsperren der Dichter, Tondichter und der Autoren überhaupt rathen, da dieses die Schreibseligkeit gerade nahmhaft vermehren würde, wie ja schon die relative Gefangenschaft derer, die in Dachstübchen im sechsten Stocke wohnen, oder wegen ihrer Garderobe nicht viel in die Gesellschaft der Menschen kommen, die Messen mit Producten anschwellt.

Kurze Anzeigen.

Recueil de Pièces faciles et agréables dans les tons majeurs et mineurs les plus usités pour la Guitare — — comp. par F. Drexel. Oeuv. 31. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Liebhaber oder Liebhaberinnen der Guitarre, die nur die ersten Elemente des Spiels derselben kennen und eingeübt haben, ihre weiteren Uebungen aber mit etwas fortsetzen wollen, das zugleich hübsch klingt und unterhält, empfangen hier eine Sammlung, nicht fremder und bloss zusammengestellter, sondern eigener Handstücke des Verfassers. Sie werden ihnen eben so angenehm, als nützlich seyn. Die Sammlung ist offenbar mit Kenntniss des Instruments, mit Erfahrung im Unterricht und mit Talent für die Composition geschrieben. Der Verf., um möglichste Abwechselung in die Uebungen der Schüler zu bringen, hat sich aller gangbaren Musikformen, die sich für seinen Zweck eignen, bedient. Man erhält Tänze verschiedener Art, kleine Rondos, Andantes, Allegrettos etc. die ersten am häufigsten, da es (hoffentlich) mehr Guitaren-Schülerinnen, als Schüler, giebt. Man findet nicht weniger, als 27 Stücke, und wird vom Verf. durch folgende Tonarten geführt: C dur, G dur, D dur, A dur, E dur, F dur, A moll, E moll, D moll. Ueber jede dieser Tonarten findet man drey Stücke, von denen stets das erste sehr leicht, das zweyte ein wenig, das dritte wieder ein wenig schwerer ist. Die Melodieen sind freylich nicht, als hätte man nie Aehnliches gehört: aber sie sind gefällig und unterhaltend; die Harmonie ist, was Vollstimmigkeit, oder vielmehr Vollgriffigkeit, anlangt, in den leichtesten, natürlichsten Lagen benutzt, und auch in Hinsicht auf sie stehen die drey zu Einer Tonart gehörigen Stücke in guter Stufenfolge. Schon aus dem, was wir hier angeführt haben, werden die Leser bemerken, dass es gegründet ist, was wir oben dem Verf. nachrühmten.

Sieben Variationen für's Pianoforte über das Lied aus Preciosa: Einsam bin ich nicht alleine, comp. — — von Joh. Mich. Keller. Augsburg, bey Gombart und Comp. (Pr. 8 Gr.)

Webers zartes und liebliches Lied hat seinen schönsten Reiz in der Einfachheit seiner Melodie und seinen besten Werth in der Bestimmtheit seines Ausdrucks. Daraus folgt, dass, wenn es variirt werden sollte, diess am angemessensten in der strengern Weise geschehen seyn würde, welche Melodie und Ausdruck, wie beyde sind, beybehält, und harmonisch hinzuthut, was beyden nicht schadet, sondern sie vielmehr hebt; wie z. B. J. Haydn in seinen Quartetten, wenn derselbe Fall eintritt, so treffliche Muster gegeben hat. So hat Hr. K. das Lied nicht bearbeitet, sondern es, nach dem gewöhnlichen Ausdrucke, frey variirt, d. h. figurirt. Giebt man ihm diess als rechtgethan zu, so wird man mit seinem Werkchen zufrieden seyn: die Figuren sind meistens interessant und nicht schon abgebraucht, auch zeigt er Geübtheit, die erfundenen Figuren festzuhalten und angenehm zu benutzen. Einige der Variationen sind nicht leicht vorzutragen; doch schwer sind sie auch nicht.

Variations sur une Cavatine de l'Opéra Tancredi, pour le Pianoforte, comp. — — par D. S. Siegel. Oeuv. 34. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Hr. S. hat schon eine beträchtliche Anzahl ähnlicher Werkchen geliefert. Sie müssen wohl gefallen haben; sonst druckten die Verleger keine neuen. Hier wird die artige Cavatine der Amenaide aus Es dur neunmal, das letztemal mit freyerem Ausgange variirt. Alles ist ziemlich leicht auszuführen; doch nicht für Anfänger. Besonderes, an Gutem oder Nichtgutem, auszuheben, finden wir nicht. Dass der Verf. in solchen Arbeiten Routine besitzt, merkt man wohl. So wird diess neue Werkchen denen gefallen, welchen die älteren gefallen haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten October. №. 43. 1826.

Nachrichten von einigen theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen neuen Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente.

Von E. F. F. Chladni.

(Fortsetzung der in der *allgem. musik. Zeitung* 1821, 1822, 1824 und 1825 gegebenen Nachrichten.)

In England haben Patente erhalten:

J. S. Broadwood in London, für Verbesserungen des Pianoforte am 26. October 1825.

Robert Wornam, Klaviermacher, Wigmore-street, Cavendishsquare, auf Verbesserungen an Klavieren, den 4. July 1826.

Das schon in der *allgem. musik. Zeit.* 1824, Num. 50, S. 811, von mir erwähnte Patent, welches an Thomas Thodd, Orgelmacher in Swansea, Southwallis, am 22. November 1823 ertheilt worden ist, wovon in Ding'lers *polytechnischem Journale*, B. 19. H. 4. S. 329, weitere Nachricht gegeben wird (unter dem unangemessenen Titel: Verbesserung in Bildung der Töne auf verschiedenen musikalischen Instrumenten), betrifft ein Saiteninstrument mit Tasten, wo die Töne durch Streichen vermittelst gespannter Fäden hervorgebracht werden, die ein um Rollen gehendes Laufband bilden. Es ist also eine Art von Bogenklavier oder Bogenflügel, wie deren schon mehre gebaut worden sind (zuerst, so viel man weiss, von Hans Heyden in Nürnberg). Thodd zieht Drahtsaiten den Darmsaiten vor. Die Fäden des Laufbandes werden durch einen ziemlich zusammengesetzten Mechanismus an die Saiten gedrückt.

In Schottland hat ein Patent erhalten: Francis Melville, Argylestreet, Glasgow, Pianofortemacher, für eine Erfindung, um tafelförmige Fortepiano's vor den nachtheiligen Folgen des Ziehens der Saiten zu schützen, am 5. April 1825. (Ist für England schon in der *allgem. musik. Zeit.* 1825, Num. 41, S. 727, erwähnt.)

Für die österreichische Monarchie erhielten Patente:

Franz Besetzny, gewesener Bauinspector in Wien, für Verbesserung des Stimmapparats und des Baues der Guitarre, auf 2 Jahre, am 27. Januar 1823.

Joh. Böhm, Instrumentmacher in Wien, um Klaviere durch Verschiebung der Claviatur einen halben Ton höher oder tiefer zu stimmen, auf 5 Jahre, am 6. April 1823.

Leonhard Mälzl, auf eine Verbesserung seines Orchestrion durch angehängte Gewichte, auf 5 Jahre, vom 19. August 1823.

Joh. Streicher, für Verbesserungen und Veränderungen am Pianoforte, auf 5 Jahre, am 19. August 1823.

Matthias Müller, für eine Claviatur zwischen den Saiten und dem Stimmstocke, wo der Schlag des Hammers von oben geschieht, auf 5 Jahre, vom 26. October 1823.

Joh. Riedl, Instrumentmacher in Wien, für eine Vorrichtung mit Klappen an Trompeten und Hörnern, auf 10. Jahre, vom 1. Novemb. 1823.

Joh. Finazzi in Mailand, für eine Maschine, um den Takt zu schlagen, welche vor dem Mälzl'schen Metronom Vorzüge haben soll, auf 2 Jahre, vom 15. November 1823.

Franz Weiss, Pianofortemacher, wegen eines aufrechtstehenden Pianoforte in Form einer auf Säulen stehenden Apolls-Lyra, Apollonium genannt, welches mancherley Vorzüge haben soll, im März 1826.

Michael Rosenberger, Instrumentmacher in Wien (Landstrasse Num. 9), auf 5 Jahre, für Verbesserung des unter dem 21. April 1825 privilegirten Zungenwerkes in orgelartigen Instrumenten, auch an organisirten Pianofortes, wo es durch eine bessere Vertheilung des Windes auf 6 Octaven gebracht wird, und die hellsten und voll-

sten Orgeltöne geben soll, wesshalb es Polyharmonikon genannt wird, am 18. July 1826.

Michael Joseph Kinderfreund und Wenzel Balter, Mechanikus in Prag, Altstadt No. 27, für Verbesserungen des Aeolodikon, auf 5 Jahre, vom 4. Aug. 1826.

Carl Schmidt, Klavierinstrumentmacher in Pressburg, aus Anhalt Cöthen gebürtig, hat eine neue Art gepresster Resonanzböden erfunden, welche mancherley Vorzüge haben sollen, unter andern, dass sie sich nicht senken und nie zerspringen. Er hat auch das von Eschenbach erfundene Aeolodikon in einem ganz neuen und vollkommenern Zustande dargestellt. Er nennt diese Instrumente Clav-Aeoline. Beydes wird vom Professor Klein in dem als Beylage zur Pressburger Zeitung Num. 60. vom 1. Aug. 1826 erschienenen *Unterhaltungsblatte* sehr gelobt.

In Frankreich haben Patente erhalten:

S. M. Labbaye in Paris, rue Grenelle St. Germain, 39, für Veränderungen an Bassgeigen, die er Ophicléides nennt, auf 5 Jahre, am 9. Febr. 1822.

P. Erard, in Paris, rue du Mail 13, für Verbesserungen an Pianofortes, auf 10 Jahre, vom 10. July 1822.

Derselbe, für eine neue Art des Fortepiano, auf 15 Jahre, vom 3. August 1822.

J. Roller, in Paris, rue du Paradis-Poissonnière 27, für einen metallenen Wirbelstock an Pianofortes, auf 5 Jahre, vom 17. April 1823.

L. V. Brouet, rue St. Jaques, 162, und J. Clément, rue Croix des petits-champs, 23, für eine neue Art von Wirbeln zum Spannen der Saiten an Geiginstrumenten und Guitarren, auf 5 Jahre, vom 12. Juny 1823.

P. Puyroche, rue basse St. Denis, 18, für einen Blattwender an Klavieren, auf 5 Jahre, vom 3. July 1823, beschrieben und abgebildet im *Bulletin de la société d'encouragement,* Juny 1822 und Nov. 1823, und in den *Jahrbüchern des Wiener polytechnischen Instituts* B. 7. S. 307 — schon von mir erwähnt in der *allgem. musik. Zeit.* 1825, Num. 44, S. 728.

Klopfer-Dufaut, Pianofortemacher in Lyon, place Louis-le-Grand, No. 20. wegen eines Pianoforte von einer neuen Bauart, auf 10 Jahre, vom 10 Febr. 1826.

Bey der Industrie-Ausstellung in Augsburg erhielten Preisse:

Bernhard Leitner, Instrumentmacher, wegen Trompeten mit Klappen, die man sonst dort nur vom Auslande bezogen hatte, und wegen vortrefflicher Flöten.

Sebastian Müller, Mechanikus in Augsburg, wegen eines Aeolodikon. (Bey dieser Gelegenheit muss ich folgendes bemerken: Das Aeolodikon ist zwar ein vortreffliches Instrument, man kann aber doch nur vermittelst des mit dem einen Fusse zu regierenden Schwellers die Stärke im Ganzen vermehren und vermindern, nicht aber einzelne Töne oder eine einzelne Stimme vor den andern herausheben, so wie man es auf meinem Clavicylinder, auf dem Harmonichord des Hrn. Kaufmann, und auf dem Bogenklaviere kann. Die beste Vervollkommnung, welche man also bey dem Aeolodikon und bey Zungenwerken, welche unter dieselbe Kategorie gehören, anbringen könnte, würde meines Erachtens seyn, wenn man die Einrichtung so machte, dass die Stärke und Schwäche bey jedem Tone bloss von dem mehren oder mindern Drucke auf die Tasten abhinge. Dieses müsste sich doch wohl, ohne dass man einen gar zu künstlichen Mechanismus nöthig hätte, dadurch bewirken lassen, dass durch tieferes oder flacheres Niederdrücken der Tasten, und durch mehr oder weniger angewendete Kraft, der Kanal, durch welchen der Wind gegen die Zunge strömt, mehr oder weniger geöffnet, und also die Zunge stärker oder schwächer in schwingende Bewegung gesetzt würde.)

Recht sehr wäre zu wünschen, dass diejenigen, welche in Hinsicht auf musikalische Instrumente etwas erfunden oder verbessert, oder von neuen Verbesserungen und Erfindungen Kenntniss erhalten haben, mehrer Gemeinnützlichkeit wegen Nachrichten davon für die allgem. musik. Zeit. unter Adresse der Breitkopf- und Härtel'schen Buchhandlung in Leipzig mittheilen möchten.

Etwas über Joseph Haydn.

Wir finden in dem so eben erschienenen dritten Hefte des fünften Bandes von Göthe's „*Kunst und Alterthum*" einen kurzen, aber trefflichen Aufsatz über den oben genannten Meister, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam zu machen wünschen. Der Aufsatz hat einen Mann

zum Verfasser, der in diesem Fache allgemeines Ansehen und Zutrauen mit vollem Rechte geniesst, und der leicht errathen werden würde, wenn auch der unterzeichnete Buchstabe nicht auf die Spur hülfe. Enthält er auch nicht Unerhörtes, was über diesen Gegenstand nicht möglich, und worauf es hier gar nicht abgesehen war: so enthält er doch das Rechte, vom sichersten Standpunkte angeschaut, umfassend und deutlich erkannt, mit kräftigen Grundzügen treu geschildert, und nicht ohne Originalität der Manier behandelt. Mehr als unseren Worten wird man folgenden Stellen des Aufsatzes glauben:

S. 122. Wir haben in Haydn nicht etwa ein vorzügliches Nachbild, sondern ein ächtes Originalgenie vor uns, das sich nach Form und Gehalt aus seiner Vorzeit wie ein Phönix erhebt. Zwar gehörte der Zustand der Musik in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts keinesweges zu den geringen; alle Provinzen des festen Landes erfreueten sich unschätzbarer Talente: aber die Kunst überhaupt war von ihrem Ursprung entfernt und in ihren Theilen zertrennt; es waren Künste geworden in der Mehrzahl, und ein Rangstreit unter ihnen ward selbst von Philosophen begünstigt, welche doch berufen sind, Geistiges in Reih' und Glied zu stellen. etc.

S. 124. Endlich erscheint unangemeldet, auf der Gränze zweyer Nationen, in der Krippe einer Stellmacherwerkstatt, das auf Erden arm geborne, neue Wunderkind, das unsere Kunst von dem Gängelbande und fremden Formenwesen erlösen soll, sieht fromm und klug aus sich heraus in die frische, grüne Welt, nährt sich von Säften süsser Blüthen und bringt den goldnen Honig zum Stocke. Wer aber wollte noch ein neueres Lob ersinnen unseres Helden, den sich schon zwey Generationen angeeignet haben? Doch dem Einzelnen sey es erlaubt, nach bedächtiger Selbstprüfung seinen Antheil daran zu beurkunden. So hat mir, beynahe funfzig Jahre her, das eigene Ausüben und Anhören seiner Werke eine wiederholte Total-Empfindung mitgetheilt, indem ich dabey die unwillkürliche Neigung empfand, etwas zu thun, das mir als gut und gottgefällig erscheinen möchte. Das Gefühl war unabhängig von Reflexion, und ohne Leidenschaft.

Und hierdurch werde ich erinnert an den Vorwurf zu denken, den man Haydn machen wollen: seine Musik ermangle der Leidenschaft. Hierauf nun erwiedere ich Folgendes. Das Leidenschaftliche in der Musik, wie in allen Künsten, ist leichter, als man denkt; schon, weil es leichter nachempfunden wird; es ist nicht ursprünglich, die Gelegenheit bringt es hervor, und nach dem Begriffe der Alten verdeckt es die reine Natur und entstellt das Schöne. Haben südlich gesinnte Theoristen die Leidenschaften als Bedingung aller Kunst aufstellen wollen, so mögen sie daruber auch nicht getadelt werden, am wenigsten von uns, die wir nicht ihres Klima's sind. Unser Haydn aber ist ein Sohn unserer Zone, und wirkt ohne Hitze, was er wirkt. Wer will denn auch erhitzt seyn? Temperament, Sinn, Geist, Humor, Fluss, Süsse, Kraft, und endlich die ächten Zeichen des Genie's, Naivetät und Ironie, müssen ihm durchaus zugestanden werden. Sind nun die hier genannten Elementartheile, welche ohne Wärmestoff nicht denkbar sind, Haydn'sche Eigenheiten, so begrüssen wir seine Kunst als antik im besten Sinne; und dass sie modern sey, ist, unsers Wissens, nicht bestritten worden; was auch schwer gelingen möchte, da alle moderne Musik auf ihm ruht.

Ob diese, unserm Freunde zugestandenen Eigenschaften auf die Ursache hindeuten, wesshalb er nicht thätiger für das Theater gewesen: diess möge dahingestellt seyn; dass aber der Grundaccord seines ganzen Genius kein geringerer sey, als der sichere Ausdruck einer freyen, klaren, keusch geborenen Seele, wünschte ich wohl so wahr und warm aussprechen zu können, als ich es fühle. Auch bin ich es nicht allein, auf den seine Productionen solche Wirkungen ausüben. Wollte Jemand einzelne Beyspiele des Gegentheils anführen, so würde ich mich alsobald durch Haydns Symphonieen und Quartetten zu schützen wissen, die allein ganz sein eigen sind, und worin Keiner über ihm steht. Diese seine Werke sind eine ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Theilen nothwendig zusammenhängend und lebendig. Sie sind vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen. Macht man ferner einen Unterschied zwischen Gesang- und Instrumentalmusik, nicht ohne Hinsicht auf ihre Zusammenwirkung; so ist eben hier Haydn auch an seiner Stelle; seine Begleitungen haben ein mitgewachsenes Verhältniss zum Ganzen, sie treten ein und ab, sie reden mit, einzeln und massenhaft, aber sie lasten nicht.

Von dem leider nur Wenigen, was der Verf. über Haydns Gesangmusik hinzusetzt, sey nur die Anekdote, die zuerst sein Freund, Carpani, bekannt machte, hier nochmals wiederholt. S. 128. Carpani setzte Haydn zur Rede, wie es doch zugehe, dass seine meisten Kirchenstücke gar zu munter, ja humoristisch-leichtfertig gerathen seyen. Hierauf antwortete Haydn: Ich weiss es nicht anders zu machen. Wie ichs habe, so geb' ichs. Wenn ich aber an Gott denke, so ist mein Herz so voll Freude, dass mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene.

Ueber den Zustand der Musik in Karlsruhe.

Es ist wohl nirgend schwerer, unpartheilich zu seyn, als in Urtheilen über Gegenstände der Kunst. Es gehört eine, wenn auch nicht productive, Thätigkeit der Phantasie, ein lebendigeres Empfinden dazu, um diese Gegenstände von dem wahren Gesichtspunkte aus zu erfassen, ein anschauliches Bild davon zu gewinnen, und dieses unter den richtigen Maassstab der Beurtheilung zu stellen; doch bewirkt auch eben diese Regsamkeit der Phantasie und der Empfindung eine Subjectivität des Urtheils, eine Befangenheit, deren sich der Urtheilende oft selbst nicht bewusst wird. Wenn ich daher hier ein Bild des hiesigen musikalischen Lebens und Wirkens entwerfe, so kann ich wohl die Richtigkeit der Thatsachen, keinesweges aber die Unpartheilichkeit meines Urtheils darüber verbürgen, um so weniger, da ich mich noch in einer andern Beziehung der Befangenheit und Einseitigkeit zeihen muss. Es besteht nämlich auch hier, wie anderwärts, eine geringe Kaste von Widerspenstigen, die sich platterdings nicht dem herrschenden Zeitgeschmacke fügen wollen, und darum mit dem allgemeinen Urtheil in vielen Stücken in offenem Streite leben. Sie betrachten die Kunst als ein Heiligthum, dem man sich nur mit Ernst und Andacht nahen dürfe, während die meisten darin nichts weiter suchen, als ein klimperndes Amusement, eine leichte spielende Ergötzlichkeit; sie wollen geistige Anregung und Beschäftigung, während die Menge nur Kurzweil und Erholung verlangt; sie glauben, dass die Kunst nur rücksichtslos nach einer idealen Vollkommenheit streben, und nicht par force nach Beyfall jagen dürfe; und die prunklose Wahrheit und Innigkeit ergreift sie mehr, als der eitle, zum Deckmantel mancher Schwäche dienende Effect; sie hassen das Mittelmässige mehr als das Schlechte, weil dieses Niemanden blenden und bestechen, jenes aber die Empfänglichkeit für das Schlechte vorbereiten kann; sie verehren in dem Künstler den begünstigten Genius, der uns das Schöne offenbaren soll, sträuben sich aber gegen den Künstlerdespotismus, als das Grab jeder freyen Ausbildung des Geschmacks, und glauben vielmehr, in dem Dilettantismus beruhe der Grund und die nothwendige Bedingung jedes ächten lebendigen Kunstsinnes.

Was kann ich nun, da ich zu dieser Sekte auch gehöre, besseres thun, als meinen musikalischen Glauben vorweg bekennen und der Unpartheilichkeit frey und offen entsagen, wenn ich auch gleich so dem Feinde selbst die Waffen reiche, mit denen er mich bekämpfen kann.

Wenn Karlsruhe erst, seit dem es eine eigene Opernbühne hat, unter die selbstständigen Orte für die Tonkunst zu rechnen ist, so befinden wir uns gegenwärtig hier in mehr als einer Rücksicht am Schlusse eines Zeitabschnittes und im Beginne eines neuen. Achtzehn Jahre sind seitdem vorüber, und man kann gestehen, dass in dieser Zeit Bedeutendes geschehen ist, um die Kunst und den Sinn dafür emporzubringen. Ausgezeichnete Talente wurden für die Oper gewonnen, bedeutende Künstler für das Orchester; verdienstvolle Lehrer bemühten sich, den Sinn für die Musik zu wecken und ihm die wahre Richtung zu geben. Man überzeugte sich allmählig, dass, um eine rein menschliche Bildung zu erzwecken, Musik und Geschmacksbildung überhaupt ein Hauptaugenmerk der Erziehung sein müsse, und wenn auch diese Ueberzeugung erst jetzt lebendig wirksam geworden ist, so wurde man doch durch die in diesem Zeitraum gewonnene Erfahrung, dass Beschäftigung mit der Tonkunst den Reiz des Lebens vielfach zu erhöhen vermag, dafür vorbereitet. Man versuchte vielfältig, der erwachenden Lust und Liebe zur Kunst Centralpunkte in grösseren und kleineren Privatvereinen zu geben, und wenn auch der Erfolg nicht überall der Absicht entsprach, so diente doch alles dazu, vielseitigen Eifer für die Sache zu verbreiten. Einsichtsvolle Dilettanten verbanden sich in gemein-

schaftlichem lebendigem Interesse, und nicht wenig beförderte ihr Streben das freundliche Entgegenkommen und Mitwirken achtbarer Künstler, vor allem eines edlen genialen Tonsetzers, dessen Bemühen während seines kurzen Hierseyns immer dahin gerichtet war, die Scheidelinie zwischen Künstler und Dilettant zu verwischen und beyde in befreundetem Einklange zum gemeinsamen Zwecke zusammen wirken zu lassen, und dessen zu frühes Hinscheiden uns in seinen Folgen um so schmerzlicher trifft, weil er neben seinen vorstechenden Eigenschaften als Componist und ausübender Künstler durch seinen liebenswürdigen, anspruchlosen Charakter und seine Empfänglichkeit für alles, was nur die Kunst befördern konnte, mehr als irgend einer dazu geeignet war, die Hochachtung und das Zutrauen Aller zu gewinnen, und so eine Stellung einzunehmen, in welcher er als der Gründer eines neidlosen Gemeinsinns, eines ächten warmen Dilettantismus in hiesiger Stadt mit vollem Rechte anerkannt und verehrt werden muss. Ich rede von dem jüngst verstorbenen Concertmeister F. E. Fesca.

Vergleichen wir mit den eben angegebenen Momenten unseren jetzigen Zustand in Bezug auf Musik, so rechtfertigt sich, was ich oben sagte: wir befinden uns im Beginne eines neuen Zeitabschnittes, der uns zu mancher schönen Hoffnung, aber auch zu mancher ernsten Anforderung und Warnung berechtigt. Es beginnt ein solcher neuer Zeitabschnitt, weil der seit zwey Decennien gestreute Saamen nunmehr aufzukeimen und Früchte zu tragen anfängt, weil wir jetzt eine neue Generation erblicken, die sich unter den Einflüssen dieser beyden Decennien entwickelt hat, und insbesondere, was die Oper und das Orchester betrifft, weil die meisten der Künstler, welche seit den ersten Jahren das Personale von beyden bildeten, theils von uns geschieden, theils soweit vorgerückt sind, dass sie, auf den errungenen Lorbeern ruhend, mit Ehren von dem Schauplatz abtreten und neu aufblühenden Talenten ihr Vorbild zurücklassen dürften; so dass wir gegenwärtig in einer zum Theil schon begonnenen, zum Theil aber zu hoffenden Redintegration unseres Opern- und Orchesterpersonales begriffen sind.

Ich wende mich zunächst zum Dilettantenwesen, und was damit zusammenhängt; und hier darf ich frey gestehen, dass sich dem Beobachter die erfreulichste Aussicht darbietet. Es ist ein reges Leben aufgegangen; ein Sinn, nicht bloss für das Schillernde und Schimmernde, sondern für das Grosse und Schöne; ein würdiger Ernst, der um so mehr zu rühmen ist, als er sich nicht bloss auf das uns in der Zeit gegebene beschränkt, sondern sich selbst neue Sphären eröffnet hat, wo nichts in die Sinne Fallendes zum Wegweiser dient, nichts Schmeichelndes und Gefälliges eine freundliche Einladung winkt, wo man sich vielmehr des Klebens an den Formen, des sinnlichen Ohrenkitzels ganz entwöhnen, Geist und Gemüth frey und unbefangen dem Eindrucke eines mächtigen Gedankens, einer hohen Idee hingeben muss, um ein thätiges Interesse in sich lebendig zu erhalten.

Ich habe hier besonders zwey Institute im Auge, die sich in den letzten Jahren hier gebildet, und in dem bisher bewiesenen Eifer der Dilettanten die Gewähr für ihre weitere Ausbildung und Fortdauer erlangt haben, nämlich einen Verein für Verbesserung des Kirchengesanges in der evangelischen Kirche und einen Verein für ernste Gesangmusik.

Die erste Anregung für den Kirchengesang-Verein verdanken wir dem wackern und einsichtsvollen Lehrer am evangelischen Schulseminarium, Gerspach. Wenn gleich im Beginne die Leitung einem für die Sache warm ergriffenen Vorstande übergeben wurde und noch übertragen ist, so gebührt doch jenem das hauptsächliche Verdienst, durch unverdrossenen Eifer und durch seine fassliche Uebungsmethode die Sache auf einen Punkt gebracht zu haben, wo an dem Gelingen nicht mehr zu zweifeln ist. Das Institut ist nach dem Vorbilde eines gleichen in Tübingen und Stuttgart geschaffen, und hat den Zweck, durch Uebung im vierstimmigen Chorgesange und einem auf diesen gebauten Figuralgesange eine allgemeine Verbesserung des Gesanges in der evangelischen Kirche zu erzielen. Der Verein, welcher anfänglich nur eine geringe Anzahl von Dilettanten umfasste, zählt nun bereits mehre hundert Mitglieder. Zu den Uebungen im Choralgesange dienen die evangelischen Choralmelodieen, vierstimmig ausgesetzt von dem Lehrer Gerspach. Es nehmen daran nicht bloss Erwachsene Theil, sondern auch die evangelische Schuljugend überhaupt erhält darin Anweisung, und, nach dem bisherigen Erfolge zu urtheilen, lässt sich erwarten, dass, wie jetzt in

der Kirche nur ein zahlreicher Chor die ersten Strophen des Chorals vierstimmig vorsingt, die kommende Generation durchaus soviel Uebung erlangt haben wird, um in voller Gemeinde die Choräle vierstimmig vorzutragen. Für den Figuralgesang werden für jetzt Nägeli's *vierstimmige Gesänge für Kirche und Schule* benutzt; aber wenn auch hin und wieder darunter des Guten und Schönen sich Manches findet, so ist doch die Mehrzahl in so nüchterner prosaischer Stimmung, so ohne alle Begeisterung verfasst, dass man für die Folge wohl das Bedürfniss anderer Compositionen nicht unberücksichtigt lassen wird. Es ist hier nicht der Ort, sich über die Zweifel zu verbreiten, die sich hin und wieder gegen die Möglichkeit, wohl auch gegen die Zweckmässigkeit der Einführung eines allgemeinen vierstimmigen Choralgesanges in der Kirche erhoben haben; gewiss bleibt in jedem Falle ein solches Unternehmen ein höchst verdienstliches, und in seinen gemeinnützlichen Folgen ein höchst wohlthätiges; und es ist nur zu wünschen und zu hoffen, dass auch in anderen Städten Deutschlands zu gleichem Zwecke Aehnliches unternommen werde.

Der zweyte Verein, dessen ich oben gedachte, beschäftigt sich mit der Ausübung mehrstimmiger ernster Gesangmusik, mit Ausschluss der Opernmusik. Sein Entstehen wurde seit Jahren vorbereitet, aber erst jetzt machte es der erwachende Drang, in dem reichen Gebiete der älteren Kunst Genüsse zu suchen, die eine seichte und verbildete Zeit nicht zu gewähren vermag, und der immer zunehmende Ekel und Ueberdruss an dem Schaalen und Leeren möglich, eine Vereinigung zu Stande zu bringen, die einen dauernden Bestand verspricht. Die Gesellschaft besteht aus mehr als sechzig Mitgliedern beyderley Geschlechts, und es ist wahrhaft erfreulich, in dieser Zahl eine solche Masse von Intelligenz, von wahrem und ächtem Kunstsinne vereinigt zu finden, die allein den Verein vor einer Entartung sichern kann. Die Opernmusik ist mit Recht ausgeschlossen, weil sie doch nur auf der Bühne, in Verbindung mit dem Eindrucke einer lebendigen anschaulichen Handlung ihre wahre Wirkung hervorbringen kann. Dagegen hat sich der Verein das unerschöpfliche Feld der älteren Oratorien, Motetten, überhaupt der ältern religiösen und Kirchenmusik aufgeschlossen, indem er, von der gegenwärtigen Zeit zurückgehend in die frühere, Werke von Fesca, Jos. und Mich. Haydn, E. Eberlin, Homilius, J. S. Bach, Händl, Durante, Valotti, Marcello, Palestrina etc. sich zum Ziele seiner Uebungen setzte. Aus dieser Auswahl von Werken, welche mit stets wachsendem Interesse eingeübt und aufgenommen wurden, mag der Geist erkannt werden, der den Verein beseelt. Dabey hat er sich eine zweckmässige Verfassung gegeben, sich unter den Schutz des hiesigen Museums gestellt, seine innere Verwaltung aber einem Comité, und die Leitung der Uebungen einem ausgezeichneten hiesigen Musiklehrer übertragen. So blüht er nun in schönem Gedeihen, und wenn mein Urtheil mich nicht trügt, so muss wohl mit der Zeit, wenn die heranwachsende Jugend sich an denselben anschliessen, und seine Wirksamkeit sich mehr und mehr ausdehnen wird, das schöne Ziel nicht unerreichbar bleiben, eine höhere Geschmacksbildung allgemein zu verbreiten und den immer mehr sich verirrenden Sinn für die Tonkunst auf Gegenstände zurückzuleiten, welche immer die Krone unserer deutschen Kunst bilden werden, aber, weil sie in einer höhern Sphäre liegen, den Eingang in die Gemüther noch nicht allgemein gefunden haben. Denn was ich über die Oper und den hiesigen Geschmack im Allgemeinen zu sagen habe, wird zum Beweise dienen, dass wir gegenwärtig mehr als je, und vielleicht mehr als irgend Andere, von dem Schwindel der Zeit angesteckt sind, und dass dem überhandnehmenden Uebel mit aller Kraft gesteuert werden müsse.

(Die Fortsetzung folgt.)

Dresden. Uebersicht der Monate July bis September. Seit meinem letzten Berichte sind bey dem Personal der deutschen Oper folgende Veränderungen vorgegangen: An die Stelle des abgegangenen Hrn. Hausser, den wir als vielfach brauchbaren Bariton sehr vermissen werden, ist Hr. Genée vom Königstädter Theater in Berlin, und als zweyter Tenorist Hr. Rosenfeld, eben daher, engagirt worden. Am 30. July starb Mad. Haase nach langwieriger Krankheit. Ihr Tod ist ein wahrer Verlust für unsere Bühne, und dieser nicht so leicht zu ersetzen; denn selten werden so viel Anmuth und Lieblichkeit mit einer schönen Stimme vereinigt sich finden lassen. Dem. Miller, die bisher zum Theil das Rollenfach der Verstorbe-

nen übernahm, wird nun auch abgehen. Dem. Seconda und Dem. Sandrini werden zu Hülfsrollen gebraucht. Die einzige Neuigkeit von Bedeutung war die im September zuerst gegebene *bezauberte Rose,* Oper in drey Akten, von Hrn. Wolfram; der Text von E. Gehe. Bey den vier Wiederholungen wurde sie bis jetzt von dem Componisten persönlich geleitet. Die lobpreisenden Prager Berichte in einem hiesigen Blatte über den Text und die Musik dieser Oper und ihrer Aufnahme in Prag liessen jedenfalls etwas ganz Ausserordentliches erwarten. Bey uns fand sie zwar bey der ersten Vorstellung viel Beyfall, der sich aber bey den folgenden Wiederholungen sehr verminderte.

Es hält überhaupt bey uns schwer, mit einer neuen Oper, wenn sie sich nicht durch geniale Composition auszeichnet, Glück zu machen, es wäre denn, dass sie zu der Classe der sogenannten Spectakel-Opern gehörte. Wir sind durch Mar. v. Webers Opern, die wir unter seiner präcisen Leitung so gut ausführen hörten, verwöhnt. Auch Conrad. Kreuzer machte mit seiner *Libussa* hier kein Glück, ungeachtet sie eine bessere Aufnahme verdient hätte. Dazu kommt noch unsere gute italiänische Oper, die einzige jetzt noch in Deutschland, wo man die für Orchester und Gesang effectvollen Werke des Zeithelden Rossini und anderer, oft so vortrefflich ausführen hören kann. Die Musik zur *bezauberten Rose* enthält manches angenehme und reizende Motiv, auch in den mehrstimmigen Sätzen gute Verbindung der Stimmen, wenn auch ohne grosse harmonische Wendungen; man will jedoch in der ganzen Composition noch zu viel Spuren des Studiums nach Mozarts, Winters, Webers u. a. Werken, und dagegen zu wenig eigenthümliche Erfindung bemerkt haben. Die Introduction, ein Terzett im ersten Akte und ein sogenanntes Jägerchor (denn seit dem *Freyschütz* muss ja jetzt in jeder Oper eins angebracht seyn) gehören den besten Stükken. Da diese Oper Hrn. Wolframs zu den Erstlingen seiner Muse zu gehören scheint, so werden sich bey seinen folgenden Compositionen wahrscheinlich die Spuren fremder Anklänge immer mehr verwischen. Auf jeden Fall bleibt sein Werk eine Bereicherung der deutschen Bühne, und um so schätzbarer, da Hr. W. doch eigentlich nur ein Dilettant ist. Das Gedicht ist ziemlich uninteressant, auch hat Maja als Hauptperson nicht einmal eine Sortita, sondern tritt mit Prosa auf. Die Fee Janthe (ein unangenehmer Name) ist weit interessanter gehalten.

Man mag die italiänischen Operndichter noch so sehr tadeln, so bleibt doch gewiss, dass sie es trefflich verstehen, Scenen von guter dramatischer Wirkung, und für den Componisten günstige Momente anzulegen; auch für die Sänger ist, besonders bey ihrem Auftreten, gesorgt, dass sie unser Interesse gewinnen. Die deutschen Operndichter können in dieser Rücksicht noch vieles lernen! Mit schönen neuen Decorationen, Maschienerie, rothem bengalischen Feuer u. s. w. war *die bezauberte Rose* ausserordentlich reich ausgestattet, und diess schien auch das Publikum vorzugsweise anzuerkennen. Dem. Veltheim (Fee) gefiel am meisten, denn Mad. Devrient (Maja) scheint in Rücksicht des Tons ihrer Stimme eher rückwärts als vorwärts zu gehen.

Neu war auch die kleine Oper: *die Ochsenmenuet*, mit der, vom Ritter von Seyfried trefflich arrangirten Haydn'schen Musik. Hr. Genée trat darin als Istok, und Hr. Rosenfeld als Eduard auf. Ersterer hat eine schöne kräftige Bassstimme, und gefiel, auch seines angemessenen Spiels wegen, sehr. Letzterer ist im Spiele noch ziemlich unbeholfen, doch ist die Stimme stark und sicher, und er wird uns brauchbar seyn. Wiederholt wurden folgende Opern: *Das Donauweibchen*, erster und zweyter Theil — *die Schweizerfamilie* — *die Wiener in Berlin*, worin als Gast Dem. Auguste Sutorius, vom Königstädter Theater in Berlin, die Louise von Schlingen recht angenehm sang und spielte. Sie trat leider nur in dieser einzigen Rolle auf. — *Der Freyschütz* — *Preciosa.* Eine Mad. Hartknoch aus Weimar versuchte sich als Sängerin in der Rolle des Aennchen und der Preciosa, jedoch nicht zu ihrem Vortheil. — *Das Geheimniss* — *Johann von Paris* — *Die Entführung aus dem Serail.* — Die Angely'schen *Schülerschwänke.*

Vom Einstudieren des genialen *Oberon* von dem verewigten Maria v. Weber verlautet noch nichts. Es wäre wahrlich seine schönste Todtenfeyer, wenn man gerade hier diess Werk zuerst zur Vorstellung brächte; allein wahrscheinlich werden wir, wie gewöhnlich, damit so lange zögern, bis uns andere, oft kleinere Theater damit zuvorkommen! Vielleicht stellen sich auch der Aufführung unübersteigliche Hindernisse entgegen. Die erledigte Kapellmeisterstelle ist noch nicht

besetzt. Wie man versichert, bewirbt sich Hr. Wolfram darum.

Bey der italienischen Oper ist Dem. Tibaldi abgegangen, und Dem. Schiasetti engagirt worden. Diese ist erst einmal als Isabella in der *Italiana in Algeri* mit vielem Beyfall aufgetreten. Künftig mehr von ihr. Wiederholt wurden folgende Opern: *Matilde di Shabran* von Rossini, *Mosè* von demselben. Hr. Salvatori sang den Faraone mit kräftiger und gebildeter Stimme, wenn sie gleich nicht so schön wie die des Hrn. Zezi ist. — *La Pastorella nobile* von Vaccai — *Teobaldo ed Isolina* — *la Cenerentola.*

Den 14. Aug. gab Mad. Milder aus Berlin ein Concert im Hôtel de Pologne, dem aber Ref. nicht beywohnen konnte.

Kurze Anzeigen.

Trois Sonatines pour Pianoforte et Violon — — par Henr. Enckhausen. Oeuv. 2. No. 2. Hannovre, chez Bachmann. (Pr. 14 Gr.)

Ref. kennt von diesen drey Sonatinen nur die zweyte. Allem Ansehen nach gehören sie unter die vielen Hand- und Uebungsstücke, welche Musiklehrer für ihre Schüler schreiben, wenn auch nicht immer drucken lassen, wenn diese ihre Schüler über die Elementar-Uebungen eben hinaus sind und nun sich etwas Zusammenhängendes und dem Ohre zusagendes wünschen. Sie sind mit den vielen kleinen Lesebüchern für Kinder, welche ein Gleiches für den Verstand wünschen, zu vergleichen. Wie viele man ihrer auch hat, es kommen doch immer neue heraus; und wenn sie nur nicht schlecht sind, so ist auch nichts dagegen zu sagen. Aber darüber auch nichts; denn, wie mit diesen die Wissenschaft, so hat mit jenen die Kunst eigentlich nichts zu schaffen. Schlecht aber ist diese zweyte Sonatine nicht; vielmehr zweckmässig, namentlich in Hinsicht auf Melodisches der Art, wie Kinder es gern hören und darum auch gern spielen. Wer demnach dergleichen bedarf, kann sich, neben anderen, auch dieses Werkchens mit Nutzen bedienen.

Grande Sonate pour Pianoforte et Flûte, comp. par Kuhlau. Op. 69. Hambourg, chez Böhme. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Grande? Das sollte der Rec. nicht denken. Hat Hr. K. wirklich sie so genannt? Rec. findet sie von mittler Haltung, der Erfindung, der Ausarbeitung, dem Ausdruck nach, und *selbst*, was Länge und was Schwierigkeit der Ausführung von Seiten der Spieler anlangt. Er lobt sie um dieser gleichmässigen Haltung willen. Uebrigens ist sie, wie im äussern Zuschnitte, so im innern Wesen, nach der ehemals feststehenden, wohlgemessenen, nur hernach durch allzuhäufige Anwendung etwas verbrauchten Form der Sonaten, aber allerdings unsern Tagen näher angeeignet durch modernere Figuren, öfteren und schnelleren Wechsel der Harmonie, mehr Notenfülle etc. Dass dabey Alles rein und mit Sorgfalt, auch beyden Instrumenten angemessen geschrieben sey, brauchen wir bey Hrn. K. kaum zu erwähnen. Zwey nicht ungeübte Spieler werden sich daher mit dieser Sonate nützlich unterhalten. Der Stich ist schön.

Die musikalische Beylage, No. V,

enthält einen Lobgesang für eine Alt- oder Bassstimme, mit obligater Begleitung des Pianoforte, von Hrn. Musikdirector Clasing in Hamburg, der unseren Lesern längst empfohlen ist, theils durch seine sorgfältigen Auszüge Händel'scher und anderer Werke, theils durch eigene ausgezeichnete, überall mit Beyfall aufgenommene Compositionen, namentlich durch sein noch ungedrucktes Oratorium, *Belsazar*, von Hrn. Dr. Wolf gedichtet, welchem, wie wir vernehmen, ein zweytes, *die Tochter Jephta*, von demselben Dichter, bald folgen wird.

d. Red.

(Hierzu die musikalische Beylage No. V. und das Intelligenzblatt No. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Nº V. Beilage zur allgem. musikalischen Zeitung. 1826. Nº 43.

Lob des Höchsten

für eine Alt- (oder Bass-) Stimme, mit Begleitung des Pianoforte's,

von I. H. Classing.

Maestoso

ALTO.

PIANOFORTE.

In der Nacht, — in der Nacht — werde Dank ge_bracht dem Herrn! —

Der Fels halle wieder unsre Lie_der, der Fels halle wieder unsre Lie_der; uns lei_te sein

Stern durch die Nacht, durch die Nacht — Wie so

legato assai

schön wie so schön ist es auf den Höh'n! Ihm Preis, dem Berg und Mee_re ju_beln
dol marcato

Chö — re! Singt's be_tend und leis', singt be_tend und leis' wie so
poco ritard p dol

schön! wie so schön! Hoch em_por, hoch em_
a tempo Ped Ped Ped cres f

por flammt der heil'ge Chor und schallt! Von dort strömt der
mf p

Se_gen euren We_gen von dort strömt der Se_gen euren We_gen wenn rü — stig ihr wallt wenn
rf p Ped cres

rü — stig ihr wallt hoch em_por
ten rf p

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № XV. 1826.

Neueste Musikalien vom Jahr 1826, aus dem Verlag der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin.

a) Für verschiedene Instrumente.

Möser, C., Variations brillantes pour le Violon avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse, 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors. 1 Thlr. 12 Gr.
— Les mêmes avec acc. de 2 Violons, Viola, Basso et Violoncello .... 20 Gr.
Pachelbel, W. H., Präludium für die Orgel ... 4 Gr.

b) Pianofortemusik.

Beethoven, L. v., Rondeau tiré d'un gr. Quintuor. Op. 29. arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par J. P. Schmidt .... 22 Gr.
Belcke, F., Neueste Berliner Carnevals-Tänze. 6s Heft .... 12 Gr.
Haydn, J., Quatuor. Op. 33. No. 2. arrangé p. le Pianoforte à 4 ms., par J. P. Schmidt. 1 Thlr.
Lannoy, E. v., Die vier Jahrszeiten, Ballet aus dem Melodrama: Ein Uhr, für das Pianoforte arrangirt von L. Landsberg .... 10 Gr.
Mozart, W. A., La Fugue. Quatuor, arrangé pour Pianoforte à 4 ms., par J. P. Schmidt. 14 Gr.
Schmidt, J. P., Ouverture zu dem Singspiel: Ein Abend in Madrid .... 8 Gr.
Schuberth, G., 4 Favorit-Tänze .... 6 Gr.
Stegmayer, F., 6 Marches militaires avec Trios, pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 8 ... 20 Gr.
Weber, Moritz v., Sechs vierhändige Sonatinen in den gebräuchlichsten Tonarten. Jede mit einem passenden Vorspiele begleitet, um angehende Fortepiano-Schüler in leichten und anziehenden Melodieen zugleich an den Takt zu gewöhnen. Op. 12. Heft 1. 2. ...... à 14 Gr.
Einzelne Tänze. Chiariniwalzer. 4 Gr. Cotillon nach Melodien aus Auber Concert am Hofe, 4 Gr. Ebers Beatillen in Form eines Contretanzes nach Melodieen aus dem Maurer. 4 Gr. Ebers Schnellpostcotillon. 6 Gr. Kelz grosser Contretanz und Cotillon nach Melodieen aus il Turco in Italia. 8 Gr. Weber M. v., Walse militaire. 2 Gr. D? Fantaisie-Walzer 2 Gr. Wollank Walzer No. 1. 2 .... à 2 Gr.

c) Gesang ohne Begleitung.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 7s Heft. Saul, Oratorium von Händel. (11 Musikbogen.) Subscriptionspreis .... 22 Gr.
Die früher erschienenen 6 Hefte enthalten: 1) Samson, Oratorium von Händel (11 Musikbogen) 22 Gr. 2) Mozart W. A., Hymne: Preis dir Gottheit. 3 Bogen 6 Gr. 3) Bach, J. S., Der 149ste Psalm „Singet dem Herrn ein neues Lied" (11 Bogen) 22 Gr. 4) Durante, F., Magnificat (5 Bogen), 10 Gr. 5) Mozart, W. A., de Profundis (1 Bogen), 2 Gr. 6) Mozart, W. A., Requiem (8 Bogen) .... 16 Gr.
Die wohlfeilen Subscriptionspreise dieser Sammlung werden noch auf unbestimmte Zeit beybehalten. Es ist dabey für Singvereine die vortheilhafte Einrichtung getroffen, dass von den einzelnen Singstimmen jedes Heftes so viele Exemplare geliefert werden können, als die jedesmalige Besetzung es erfordert. Die Preise werden alsdann so gestellt, dass der Musikbogen nicht höher als 2 Gr. zu stehen kommt.
Mozarts, W. A., Opern in ausgesetzten Singstimmen mit italienischen und deutschen Worten. Erste Lieferung. Don Juan. Subscriptionspr. 3 Thlr. (späterer Ladenpreis ..... 5 Thlr. 12 Gr.
Tafellieder für Männerstimmen (2 Tenöre und 2 Bässe), für die Liedertafel zu Berlin in Musik gesetzt, 6s Heft, von Franz Lauska. 20 Gr. — Die früher erschienenen Hefte dieser Sammlung sind folgende: 1) von Fr. Wollank. 12 Gr. 2) von C. F. Rungenhagen. 16 Gr. 3) von C. L. Hellwig. 16 Gr. 4) von F. F. Flemming. 16 Gr. 5) von C. F. Zelter. 1 Thlr.

d) Gesang mit Begleitung des Pianoforte.

Auber, Gesang (für eine Sopranstimme) aus der Oper: Das Concert am Hofe .... 6 Gr.

Auber, 4 Stücke aus der Oper: Der Maurer. Von J. F. Kels arrangirt.
1) Duett für 2 Soprane: „Darf man, Frau Nachbarin, Sie wohl fragen“ .... 12 Gr.
2) Duett für Tenor und Bass: „Keine Rast, angefasst.“ 8 Gr. 3) Rundgesang für 1 Tenor mit Chor. 6 Gr. 4) Griechischer Gesang, für Sopran. 4 Gr.

Blangini, F., Romance pour 2 Voix (Soprano e Ten.) Tout bas ou le vrai Bonheur ...... 4 Gr.

Dorn, H., 4 Stücke aus der Oper: Rolands Knappen. 1) Cavatina für 1 Sopr. „Scheiden ist ein grosses Leid“ 4 Gr. 2) Lied für den Bass: „Ein Korb aus schöner Frauenhand.“ 3) Rondo für Sopran: „Ja ich will den Liebsten retten.“ 4) Duett für Sopran und Bass: „Nein, nein, das wag' ich nimmer........ 6 Gr.

Feldherr, der alte, Singspiel. Daraus einzeln: 1) Wechselgesang 4 Gr. 2) Lied des Thaddäus 4 Gr.

Klein, Bernhard, Magnificat, für 2 Soprane, 2 Tenöre, 1 Alt und 1 Bass. Op. 13. 2 Thlr. 8 Gr.
— geistliche Musik. 1) Agnus Dei. 2) Ave Maria, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 12 Heft. Op. 12 .... 14 Gr.

Rossini, Cavatina aus der Italienerin in Algier: „Göttin der Liebe“ .... 6 Gr.
— Aria in dieselbe Oper eingelegt: Werd' ich dich wiedersehen“ .... 6 Gr.

Rungenhagen, C. F., Stabat Mater für 2 Soprane und 1 Alt .... 2 Thlr.
— Frühlings-Empfindung. Gesang für 2 Sopranstimmen .... 4 Gr.

Stegmayer, F., Ariette für Bass mit Chor: „Was soll ich machen.“ eingelegt in die Oper: Die Italienerin in Algier .... 4 Gr.

Wollank, F., 5 Gesänge. Op. 15 .... 10 Gr.
— Volkslied: „Ach Tannenbaum“ .... 2 Gr.

Zelter, C. Fr., 6 deutsche Lieder für die Bassstimme .... 20 Gr.
— 6 deutsche Lieder für die Altstimme ..... 14 Gr.

Girschner, C. F. J., über J. B. Logier's neues System des musikalischen Unterrichts. Mit 1 Abbildung des Chyroplasten und Tonleiterbretts .... 8 Gr.

Musikalische Unterhaltungen für Gesang, Pianoforte, Flöte und Guitarre.

Unter diesem Titel erscheint in meinem Verlage mit Anfang des Jahres 1827 eine Sammlung leichter und gefälliger Musikstücke für Gesang, Pianoforte, Flöte und Guitarre — herausgegeben von A. F. Häser und C. Lobe — in monatlichen Lieferungen von sechs Bogen (23 oder 24 mässig eng gedruckten Seiten Noten) kleinen Quer-Formats, auf gutem weissen Papier, schön und correct

lithographirt, mit Umschlag und Titelvignette zu jedem Jahrgange.

Diese Sammlung wird gröstentheils neue, noch nicht bekannte Compositionen benannter Verfasser, und nur zuweilen bekannte vorzüglich beliebte Musikstücke enthalten, diese jedoch immer in andrer als ihrer ursprünglichen Gestalt, und für den Zweck der Sammlung ausdrücklich bearbeitet.

In jeder Lieferung wird wenigstens ein Gesangstück, und wenigstens eine Composition für jedes der drey Instrumente gegeben.

Die Gesangstücke ernsthaften und komischen Inhalts mit deutschem und italienischem Texte werden seyn:

1) Lieder und kleine Duetten mit Begleitung des Pianoforte — oder der Guitarre — oder mit Pianoforte und Flöte — Pianoforte und Guitarre — Guitarre und Flöte — oder mit allen drey Instrumenten.
2) Scenen und Arien für Sopran, Alt, Tenor und Bass — eben so begleitet, wie die Lieder und Duetten.
3) Kleine Cantaten zu Geburtstagen, zum Neujahr, zur Feier häuslicher Andacht u. s. w.

In Hinsicht der deutschen Texte soll möglichste Rücksicht auf die neuesten und besten in Zeitschriften erscheinenden Gedichte genommen werden.

Die Compositionen für die genannten drey Instrumente werden bestehen:

1) aus verschiedenen Stücken für jedes der drey Instrumente allein, z. B. Sonaten, Rondo's, Scherzi, Variationen, allen Arten von Tänzen u. s. w.;
2) aus ähnlichen Sätzen für Pianoforte zu vier Händen — für Pianoforte und Flöte — Pianoforte und Guitarre — Flöte und Guitarre — Pianoforte, Flöte und Guitarre.

Man subscribirt vorläufig auf drey Hefte mit achtzehn Groschen Sächsisch, als dem festen Preise für drey Lieferungen, und zahlt sechs Groschen Sächsisch bey Empfang jedes Hefts; die Subscription aber wird für die folgenden drey Hefte u. s. w. so lange als gültig angenommen, bis sie ausdrücklich widerrufen wird, was jedoch gleich bey Empfang des dritten Hefts jedes Quartals geschehen muss.

Das gedruckte Subscribenten-Verzeichniss wird auf einem besondern Bogen am Schlusse des Jahres beigegeben.

Um gefällige baldige Subscription wird angelegentlichst gebeten, da ausser den Exemplaren für die resp. Subscribenten keine anderen gedruckt werden.

Wer auf fünf Exemplare unterzeichnet, erhält das sechste frey.

Weimar, im September 1826.

Th. Wentzel.

A n z e i g e

Ein vorzüglich wohl erhaltenes Violoncell von Nicolaus Amati Anno 1672 in schönem Ueberkasten ist verkäuflich, und in frankirten Briefen zu erfragen bey Fr. Hofmeister in Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten November. №. 44. 1826.

Dreyjährige Erfahrungen eines Musikers.

Erstes Jahr.

Jedermann im Publikum, der Zeit und Tinte übrig hat, schreibt jetzt über Musiker und was sie leisten: warum soll nicht auch einmal ein Musiker, dem es nicht an Zeit noch Tinte gebricht, über das Publikum und was es leistet schreiben? Ich versuch' es mit dem, was ich selbst in den letzten drey Jahren — ist zu sagen: vom Herbst 1823 bis zum Herbst 1826, wo ich eben die Feder eintunke — erfahren habe. Statt Vorrede diene bloss die Versicherung, dass der Ich, welcher auftritt, nicht bloss in meinem Kopfe, sondern an meinem Schreibtische sitzt; ich meyne: dass man nichts Erfundenes, sondern nur Erlebtes empfängt. Zwar nenne ich keine Namen, aber das geschieht nur darum, weil ich, wie wehe mit dem Gegentheil uns oft geschieht, selbst zu schmerzlich empfunden habe, als dass ich mit Anderen eben so verfahren könnte.

Ich bin von frühen Jahren an zur Tonkunst ausgebildet worden. Man hatte an mir Talent, Neigung und Fleiss bemerkt. Ich erhielt gute Lehrer. Sie unterrichteten mich ernstlich in Theorie und Praxis; hernach auch in der Composition. Sie waren in alle dem mit mir zufrieden. Hernach wendete ich mich an einen unserer grössten und berühmtesten Meister, bey ihm, wie man sich ausdrückt, meine hohe Schule als Componist und Virtuos zu machen. Von Allem, was ich weiss und vermag, so weit diess überhaupt von Lehre, Umgang, Beyspiel abhängt, verdanke ich das Beste ihm. Da ich nicht ganz arm bin, konnte ich fast volle drey Jahre mit ihm leben. Nun sandte er selbst mich in die Welt. Das war eben im Herbst 1823. Diese müsse nun mich, ich sie kennen lernen, meynte er. Sie würde von mir Vergnügen, ich von ihr Nutzen haben; Nutzen, wenn auch eine Zeit lang wenig für meinen Beutel, doch desto mehr für meine Kunst. Von der Wirkung unserer Leistungen auf Viele hängen wir nun einmal ab, fuhr er fort; alle Wirkungen nach aussen aber hängen ab nicht bloss von dem, welcher wirken will und was er darbringt, sondern auch von dem, auf welchen er wirken will, und von dessen Beschaffenheit. Letztere kann man nur ihm selbst ablernen. Also — frisch hinaus! Aber schaff' dir mehr Geduld dazu an, beschloss er. Ohne Geduld geht's nicht vorwärts, und mit Ungeduld rückwärts.

Er hatte mir gerathen, zuerst nach ** zu reisen, theils um der Stadt selbst und ihrer Musikliebe, theils um ihrer Schreiber und Musikalien-Verleger willen. Ich kam an. Der offene Empfehlungsbrief meines Lehrers bereitete mir eine höfliche Aufnahme bey Allen, an die ich mich wendete. Ich war entzückt. Treffliche Männer, die Herren Directoren des Concerts und Theaters! rief ich. Treffliche Männer, die Herren Verleger und Zeitungs-Correspondenten! Dein Brot ist gebacken!

Nun wollte ich's auch aus dem Ofen holen. Aber das war nicht so leicht gethan. Alle jene Herren versicherten zwar, es würde ihnen zum grössten Vergnügen gereichen, mit mir in nähere Verbindung zu treten; doch wenn ich nun bestimmt auf die Sache drang, so hatte Jeder ein Aber, das herauskam, als würde es ihm nicht zum kleinsten Vergnügen gereichen. Als ich meine Empfindlichkeit darüber von mir geworfen hatte, konnte ich ihnen nicht geradezu Unrecht geben, sondern nur ihren Worten. Verbindung setzt Vertrauen voraus, sagte ich; Vertrauen nähere Bekanntschaft. Sie sollen dein Spiel und deine Compositionen hören; dann wird sich's finden.

Ich ging daher nochmals zum Hrn. Concert-Director und erklärte ihm meinen Wunsch, eine sogenannte Akademie zu geben. Wohl! antwortete der ältliche Herr; aber bedenken Sie es reiflich. Sie

müssen den Saal halb voll Zuhörer haben, ehe Sie für die vielen Kosten gedeckt sind. Und woher soll die andre Hälfte, woher mit Sicherheit auch nur jene kommen? — „Alle Welt sagt, man liebe hier Musik ausserordentlich." — „Das thut man auch: aber mit Concerten ist nichts mehr zu machen; hier und allerwärts." — „Warum denn nicht?" — „Aus mancherley Ursachen. Die entscheidendste möchte die grosse Menge der Concerte seyn." — „Hat man deren hier so viele?" — „Im Sommer alle Tage, in Gärten, in Speisesälen, in Bierstuben. Lachen Sie nicht: man giebt da das Neueste und Beste jeder Art, brühwarm, sobald es nur das Licht der Welt erblickt hat; und wahrlich, man geigt und blässt es tüchtig herunter; Gesang- oder Instrumental-Musik." — Das war mir höchst befremdlich. Ich bat, es mir weiter auseinander zu setzen. Der Mann that's. Dann that ich klug und machte eine Bemerkung; ich sagte: Friedrich der zweyte von Preussen machte scharfen Witz darüber, dass sein Vater sich die damaligen Dresdner Opern vorblasen liess, in der Meynung, er hätte sie nun; alle Welt las des Prinzen Briefe und lachte; man hielt es sogar für Unsinn; und jetzt" . . . „O mein Herr, man hat von jeher, bey weitem nicht bloss in der Musik, gar Manches zu einer Zeit für Unsinn erkannt, das man zu anderer sogar für sehr sinnig erklärte. Der Mensch gewöhnt sich an Alles." — „Sie haben Recht. Aber im Winter — ?" — „Da haben wir wieder Concerte die Hüll' und die Fülle; und Opern, die sie ersetzen, obendrein." — „Wieder alle Tage?" — „O ja. Theils sind die Winter-Concerte Fortsezzungen von jenen, wenn auch nicht in Gärten; theils grosse Dilettanten-Vereine, wo gleichfalls alles Mögliche zu Gehör kömmt; theils Akademieen unserer eignen Virtuosen, die beliebt sind und natürlicher Weise Mittel und Wege finden, Zuhörer zu werben, die dem Fremden nicht zu Dienste stehen; theils" . . . Ich unterbrach ihn: Erlassen Sie mir die übrigen. Ich gebe Ihnen schon Recht: es ist nichts mit Concerten für unser Einen. Das also, setzte ich hinzu, indem ich meinen Hut nahm, das ist eure vielbelobte Musikliebe? Ich habe immer gedacht, jede Liebe, zu welcherley Gegenstande, die sich täglich — an Lustörtern erweiset, verdiene so wenig, als solch eine Geliebte selbst, gerühmt zu werden. Ländlich, sittlich, erwiederte der alte Herr. Auf den Südsee-Inseln wurde selbst die Art Liebe, worauf Sie vergleichsweise anspielen, bey feyerlicher Versammlung des Volks und ihrer Herrscher als ein religiöser Akt vollzogen und den Europäern vorgerühmt. Lesen Sie nur Banks und Cooks *Reisen*. Das will ich thun, beschloss ich und ging.

Mein lieber Lehrer, sagte ich, als ich in meine Einsamkeit kam, wie steht's um dein Wort: die Welt werde von mir Vergnügen, ich von ihr Nutzen haben? Ich dächte: schlecht. Indess, fuhr ich nach einer Weile fort, du sagtest auch: Ohne Geduld geht's nicht vorwärts, und mit Ungeduld rückwärts. Fort mit dieser, und jene herbey! Will's mit der Virtuosität nicht gelingen, so wird's mit der Composition. Halte ich doch selbst auf *diese* weit mehr, als auf jene!

Ich beschloss bey dreyen der angesehensten und geschäftreichsten Verlagshändler meinen Besuch zu wiederholen, wählte von meinen Arbeiten einige der besten, und sah im Geiste sie schon elegant gestochen, so dass ich unterweges bloss mit mir einig zu werden trachtete, welchen Herrschaften ich sie auf dem Titel widmen wollte. Die drey Unterhandlungen sahen einander so vollkommen ähnlich, dass ich nur eine zu schildern brauche.

Der höflichste Empfang. Freundliche Erkundigung, wie ich hier lebe. Mein Bericht über die Concert-Angelegenheit. Mit Lächeln angehört; dann, was der Director gesagt, als vollkommen wahr bestätigt. Ich fulminire ein wenig; man lässt es zu. Indessen hat das auch sein Gutes, bemerkt man dann. Welches? frage ich. Würde — ist die Antwort — würde z. B. eine Beethovensche Symphonie bloss im Concerte gegeben, so brauchte man nur Ein Exemplar, statt dass, da sie überall abgespielt wird, man viele Exemplare braucht. Auch kann es nicht fehlen: gar Manche, die sie dort gehört, wollen sie sich zu Hause wiederholen, am Pianoforte, zu zwey und zu vier Händen, oder auf zwey Flöten, und so weiter. — Das war begreiflich und ich hütete mich, hier etwas dagegen zu sagen. Dann lenkte ich auf mein Anliegen ein. Nach verbindlichem Danke für das geehrte Zutrauen, Lamentos über die Menge der jetzt herauskommenden Werke und neuerrichteten Handlungen; über den ungeheuern Rabat, den man geben müsse; über die Gewohnheit der Käufer, bloss nach berühmten Namen zu fragen, und was dergleichen mehr war. Nun, erwiederte ich: ein jeder berühmte Name ist es einmal nicht gewesen. Jedes Ding hat seinen Anfang. — „Ganz gewiss; aber jeder Anfang ist schwer." — „Eben so gewiss; darum muss man erst nur die allergeringsten Ansprüche machen." Dieses Wort fand

Beyfall; es wurde eben so weise, als sittlich befunden. Hierauf fussend, fuhr ich fort: Hier sind drey Werke. Nach meinem und meines Lehrers Urtheile gehören sie zu dem Besten, was ich jemals hervorgebracht habe. Lassen Sie sie prüfen, von wem sie wollen. Sie sind aus drey verschiedenen Hauptfächern: darum liegt mir daran, dass sie zugleich oder doch bald nach einander erscheinen. Ich will bekannt und über mich selbst klüger werden. Uebernehmen Sie sie, so zahlen Sie mir, was Sie wollen; ja, glauben Sie das mit Ehren annehmen zu können, auch gar nichts. Hier griff der Mann schnell nach der Rolle; da er sie aber etwas schwer fand, wechselte er die Miene ein wenig. Was sind es für Werke? fragte er. „Eine Concert-Ouverture, ein Quartett und ein Psalm." — Schön, sehr schön, erwiederte er; auch zweifle ich keinen Augenblick, sie werden vortrefflich seyn. Aber ich bin kein Mäcenas, sondern ein Kaufmann. Der Kaufmann, wie Sie eingestehn werden, muss vor Allem sich zulegen, was am meisten gekauft wird. Werke, wie diese, werden aber nur gekauft, wenn sie von den berühmtesten Meistern verfasst sind; und auch dann sehr sparsam. Erlauben Sie mir einen Vorschlag: Erwerben Sie sich zuvor einen berühmten, oder doch weit und breit beliebten Namen" . . . „Wie soll ich denn das anfangen?" — „Ich helfe zu; unter jenen Bedingungen nämlich. Schreiben Sie mir mehre Heftchen für's Pianoforte: Tänze, Märsche, Variationen, scherzhafte Rondos mit pathetischen Einleitungen" — „Das würde eine saubere Berühmtheit!" — „Erlauben Sie: man kann doch auch in diesen Dingen Geist, Leben und Geschicklichkeit zeigen." — „Wohl wahr; aber bey wem würde ich denn da berühmt oder doch beliebt? Bey jungen Fräulein, Gymnasiasten u. dgl." — „Auch nicht zu verachten!" — „Zugegeben; aber, mein Herr: erst muss man von Männern gekannt und geschätzt seyn; von tüchtigen, sachkundigen Männern; dann mag das Andere hinzukommen, wenn es kann und will." — „Vortrefflicher Grundsatz: aber die Welt bleibt die Welt; und diese fragt nicht nach vortrefflichen Grundsätzen, sondern nach beliebigem Vergnügen. Ich bedaure." — „Ich auch." —

Hier schwiegen wir Beyde eine feine Weile. Dann setzte der Eine der drey Herren hinzu: Wollen Sie durchaus diese Werke zuerst erscheinen sehen, so schicken Sie sie nach Paris. Ich will Ihnen Adressen geben. Dort sticht man jetzt nicht wenig dergleichen. Thut man's mit diesen Ihren Compositionen auch, und machen sie Glück, so werde ich die Ehre haben, sie sogleich nachzustechen. — Der Andere war eingänglicher. Bringen Sie diese Werke, sagte er, öffentlich vor unserm grossen Publikum zu Gehör. Finden sie lauten, einstimmigen Beyfall, so sprechen wir weiter davon.

Diessmal rief ich gekränkter, als neulich: O mein lieber Lehrer, sieh doch das Vergnügen, das die Welt von mir, und den Nutzen, den ich von ihr haben soll! Die Ermahnung, Geduld zu behalten, kam mir diessmal später, und der Entschluss, ihr treu zu bleiben, noch später bey. Endlich kam er doch. Ich sagte mir vor: Jener Herr meynte ja, wir sprächen weiter, wenn ich die Sachen nur erst zu Gehör gebracht hätte. Kann ich's ihm verdenken? Wie aber es anfangen, dass die Sachen zu Gehör kommen? — Ich suchte Rath bey dem aufrichtigen Concertdirector. Das wollen wir schon machen, sagte der. Sie können dabey auch Concert spielen. Nur dürfen Sie keine Entschädigung für Beydes verlangen. — Nicht die geringste, antwortete ich. — Wohl! fuhr er fort. Sie werden schon wissen, dass viele Virtuosen Faulpelze sind — Das weiss ich ganz und gar nicht, fiel ich ein. Wie ist das möglich? Ein Virtuos und faul! — Sehr natürlich! meynte er. Das ewige Einüben der schwierigsten Passagen, Griffe und Sprünge, die man jetzt verlangt, und die man, sollen sie gut herauskommen, zu tausend Malen, ohne Sinn und Zusammenhang, sich abquälen muss, hat ihren Geist abgestumpft und ihnen ihre Kunst verekelt. Sie spielen nur noch, weil sie müssen, um zu leben. Dergleichen haben wir auch. Uebernehmen Sie für einen solchen die Sache und lassen Sie ihm den Lohn, so ist Beyden geholfen. Ich bin Director; ich will's vermitteln.

Er vermittelte. Ich gab jene drey Stücke und spielte auch noch ein Violin-Concert von meinem Lehrer. Ich fand Aufmerksamkeit, dann grosse Stille, endlich lauten Beyfall, und zwar als Componist, wie als Virtuos. Jener Herr Verleger sagte mir die verbindlichsten Worte; der aufrichtige Director sagte nichts, drückte mir aber beyde Hände, und das tüchtig. Der Concertgeber, der etwa fünfhundert Gulden eingenommen hatte, schickte mir am Morgen eine französische Tasse für zwey.

Nun that ich meiner Eitelkeit ein Gütchen, indem ich nicht zum Herrn Verleger ging. Jetzt ist die Reihe an ihm, dachte ich; nun mag er zu

mir kommen. Aber er kam nicht. Ich wartete mehre Tage; er kam noch immer nicht. Endlich musst' ich mich bequemen. Ich fand ihn zwar wieder höflich, doch weniger, als sonst. Er brachte keinen Stoff in's Gespräch, wünschte mithin es abgekürzt — Er wird Geschäfte haben, dachte ich, und bog um so schneller auf unser Vorhaben ein. Doch noch schneller bog er aus, und sprach vom vielen Schnee, der die Nacht gefallen war. Ich schwieg und ging. Unbegreiflich, sagte ich; und um die üble Laune los zu werden, kehrte ich bey einem Restaurateur ein, der auf gute Chokolade und viele Zeitungen zur Zukost hielt. Während mir meine Tasse bereitet wurde, griff ich nach dem angesehensten Unterhaltungsblatte, das am Orte herauskömmt. Hier fand ich den Artikel: Am 26sten dieses hatten wir Gelegenheit, Hrn. * * * aus * * * in einem öffentlichen Concerte, und zwar als Componisten und Virtuosen kennen zu lernen. Er soll ein Schüler —'s seyn. Möglich! Das Publikum schenkte ihm Beyfall; der Kenner aber bemerkte unschwer, dass ihm auf der Violine Spohrs dicker, molliger Ton und vollendetes Staccato durch mehre Octaven sehr abgeht, und dass seine Compositionen sich weder durch Mozarts contrapunktische Gelehrsamkeit, noch durch Beethovens Gluth der Phantasie auszeichnen. *) — Nun begriff ich mit Eins. Ich liess die Chokolade im Stich und rannte fort.

Der Aufrichtige begegnete mir. „Ha, wie kalt heute!" rief er mich an. „Mir ist's warm genug." — „Desto besser" — „Desto schlimmer." Und nun erzählte ich, was ich jetzt hier erzählt habe. Er hörte in seiner gewöhnlichen Gelassenheit zu. „Das also ist all mein Lohn für die besten Resultate meines ganzen Lebens, die ich mit Anstrengung und zur Freude einer mir unbekannten Menge hingegeben habe; das, und eine Kaffeetasse!" So beschloss ich. — Ich hab' das Ding auch gelesen, sagte der Mann. Sie geben zu viel drauf. Die Leute machen's nun einmal so, und werden's wohl immer so gemacht haben. Geht's doch Keinem anders, der mit etwas öffentlich hervortritt; Keinem, vom Minister bis zum Lumpensammler. — Kann mich das beruhigen? fiel ich ein. Das wohl nicht, erwiederte er; aber es kann Sie bewegen, sich selbst zu beruhigen. Denn — sehen Sie einmal an: Wenn's Allen so geht, so müsste ich ja besser seyn, als Alle, verlangte ich's anders; und wer wollte das von sich behaupten? — So fuhr er noch eine Weile fort; aber ich hatte keine Ohren. Und Ihr Recensent, begann er von neuem, ist bey weitem noch keiner der schlimmsten: er lügt nicht geradezu; denn was Sie, nach ihm, nicht besitzen, das besitzen Sie wirklich nicht. — „Gewiss nicht; aber hab' ich denn darauf Anspruch gemacht? und besitz' ich nichts Anderes, was auch nicht wegzuwerfen ist, und was er gar nicht erwähnt? Sollen wir denn Alle aussehen, Einer wie der Andere? und würde er, sähe ich, der Kunz, aus, wie der Hans, nicht gesagt haben: ein Nachahmer Hansens? ein Hänschen?" — „Ereifern Sie sich doch nicht! Der Mann — ich kenn' ihn ja — hätte, statt dessen, was Sie nicht besitzen, gern angegeben, was Ihnen eigen ist, wenn er das nur erkannt und verstanden hätte. Aber er gehört zu den unzähligen Schreibern unserer Tage, die, eigener Gedanken, wie vielmehr eigener Ideen, gänzlich baar, nur immer wieder zu lesen geben, was sie selbst gelesen oder aufgehört haben. Schreiben musste er über Sie, denn er ist einmal salarirter Correspondent; wenn er nun die Sache nicht weiss, so giebt er Redensarten, und, sehr natürlich, solche, die wie was klingen und dem ganz Unwissenden imponiren. — Hol' ihn der Teufel, mit dieser Methode! rief ich aus. — Wenn der will, meinetwegen! fuhr der Alte fort. Das müssen wir abwarten. Sie aber — spielen Sie bey uns öfter; lassen Sie jene Compositionen wiederholen; so werden Männer, die ein eigenes Urtheil haben, diess mündlich oder schriftlich aussprechen; unser Correspondent wird's *hören* oder *lesen*, und nun — geben Sie Acht — bekommen wir's Alle wieder zu hören und zu lesen." — „Was? ich sollte hier wieder auftreten, nachdem der Mann"... „Der Mann! der Mann! Irgend ein geistvoller, alter Franzos — besinne ich mich recht, Rabelais — sagt von solchen Männern: sie gleichen gewissen Stechfliegen, die ihre Eyer am liebsten gerade den kräftigsten Pferden in den wohlgerundeten Hintern legen; aber, weit entfernt, diese damit aufzuhalten, hetzen sie sie nur zu desto rascherm Laufe an. Und also müssen Sie öfter auftreten. Und was jenen Verleger betrifft, der stutzig geworden, so hat auch diess gar nichts zu bedeuten. Es ist bloss der Welt

*) Später fand ich noch in sieben weniger angesehenen Unterhaltungsblättern, die an anderen Orten herauskommen, Berichte über jenen Abend, die, sey es nun von den Einsendern oder Herausgebern, aus jenem angesehenen genommen waren. Wie in solchen Fällen gewöhnlich, fielen sie noch massiver aus. Hier besass ich einen dünnen, spitzen Ton, kein Staccato, keine gründliche Ausarbeitung und keine Phantasie.

Lauf; den kann man nicht aufhalten, aber leiten. Schreiben Sie dem Herrn seine Tänzchen und dergleichen; machen Sie's so hübsch, als möglich; die Dinger werden reissend abgehn; dann kommt er sicher und druckt Ihnen sogar den Psalm, wär's auch bloss in Hoffnung auf neue Tänze, die er dem Nachbar nicht gönnt." — „Herr, rief ich in Unmuth; warum schreiben Sie denn keine Tänze, und treten auch nicht mit Concerten auf? — „Weil ich von der Welt gar nichts mehr verlange, antwortete er gelassen; Sie aber verlangen von ihr noch viel; und das nicht mit Unrecht."

Sein Rath war gut, in Beydem; jetzt seh' ichs ein; damals aber protestirte ich heftig. „Ich würde mich selbst herabsetzen, mich, den Künstler — denn oh, der Künstler...! Ich würde die Kunst entwürdigen, sie, die Kunst — denn oh! die Kunst...!" Der Director sah mich kaustisch an; dann sagte er: Nach Gefallen. Sie müssen die Nachwehen tragen; ganz billig, dass Sie auch das Vergnügen haben, bloss Ihrem Willen zu folgen. Damit ging er.

Mir war der Mann nun fatal: wenigstens mochte ich nichts weiter mit ihm zu schaffen haben. Ich zog mich überhaupt zurück; in mich selbst zog ich mich zurück. Nun wurde mir auch die Welt um mich her fatal; und auch mit ihr mochte ich so wenig als möglich zu thun haben. Natürlich nahm sie keine Notiz davon; das war mir noch fataler. Ich wollte fort, an welchen andern grossen Ort es wäre. Aber durch alle jene Fatalia, oder vielmehr, durch mein Brüten, mein Grämeln darüber, war die Kraft des Willens gebrochen. Ich wollte und wollte; es kam nicht zum Entschluss, viel weniger zur That. So schlich der Winter vorüber; für mich miserabel genug.

Indessen, ich war jung. Der Frühling kam und der war auch jung; Jugend hebt und entzündet Jugend. Ich fand mein Grämeln abgeschmackt; mein Faullenzen dumm und unerträglich. Schaff' wieder was, so hast du was! rief ich mir zu. Brauch' die Kraft, so ist sie da! Mach' was Gescheidtes, so werden's Gescheidte erkennen! — Was aber machen? Was ich versucht, das mocht' ich nicht; auch war, wenigstens für den Virtuosen, die Jahreszeit vorbey, da diese nur mit den Moosen grünen und blühen. Schreiben musst' ich; schreiben wollt' ich. Was schreiben? Ich sann hin und her; endlich stand's mit Eins vor mir: eine Oper! eine Oper! Frisst ja doch der Opern-Satan jetzt fast alles wahre Interesse an Musik vorne weg! Und die dankbarste Arbeit bleibt eine Oper doch; wenn's nämlich glückt. Wird's glücken? Wer kann das wissen, eh' er's versucht hat? Ich will's versuchen; aber gleich mit etwas Tüchtigem! Was für eine Oper? Eine ernsthafte? Macht nichts! Eine komische? Verlangt zu viel Theaterkenntniss! Eine romantische, die muss es seyn! Sie ist auch die beste, wie für den Componisten die günstigste. Er darf sich da in Allerley versuchen, darf sich von allen Seiten drehen und wenden, wie vor dem Spiegel ein Mädchen, das sich putzt. Er kann kurz und lang, schwer und leicht, feyerlich und lustig seyn; kann Teufel malen und Engel, Könige und Hirtenmädchen, Seestürme mit wilden Matrosen und Mondschein-Landschaften mit zarten Schläfern. Und Alles nicht nur in Einem, sondern, ist er der Mann, auch zu Einem... Je mehr ich mir das Ding aus einander setzte, desto höher begeisterte ich mich dafür. Jetzt konnt' ichs nicht mehr lassen, Hand an's Werk zu legen.

Ein Gedicht war freylich das Erste; ein gutes — wo möglich, ein treffliches Gedicht. Ich schrieb an drey der grössten und geehrtesten Dichter. Ich war meiner Sache voll; ich nahm mich zusammen: ich schrieb gewiss nicht schlecht. Der erste und vornehmste antwortete mir gar nicht. Der zweyte, minder vornehm, antwortete mit zwey freundlichen Zeilen, Opern zu dichten sey seiner Natur und Neigung gänzlich zuwider; der dritte — er verstehe nichts von Musik und könne daher einem Componisten nicht in die Hand arbeiten. Wer Sina-Aepfel nicht haben kann, nimmt andere, sagte ich; und ich wendete mich an einen Deus minorum gentium, der aber Phantasie besitzt, frischweg schreibt, leichthinfliessende Verse macht und beliebt ist. Der biss an. Aber wie? Folgendes war der Inhalt seines muntern, ausführlichen Schreibens.

Die Kunst ist lang, das Leben kurz; die Lebenszeit, wo man die Poesie commandiren kann, noch viel kürzer: man muss sie zu Rathe halten. Warum dichtet man? Ohne alle Absicht, oder mit Absicht. Ohne Absicht, weil man's nicht lassen kann. Opern zu dichten, kann ich sehr gut lassen. Mit Absicht: mit edler oder ordinairer. Mit edler: damit (um es ganz kurz zu fassen) ein wahrhaft bedeutendes, der Welt, im höchsten Sinne des Worts, nützendes Werk mehr vorhanden sey. Solch ein Werk ist kein Operngedicht. Mit ordinairer: welche kann das seyn? Durchgreifender, lebendiger Beyfall, und, wird dieser mehrmals errungen, daraus

sich erzeugende Ehre; oder namhafter Gewinn; oder beydes vereinigt. Jene Art des Beyfalls, mithin ihr Erzeugniss, die Ehre, erwirbt keine Oper ihrem Dichter. In Deutschland nämlich. Macht sie Glück, so wird's dem Componisten zugewandt, die Meisten denken an den Dichter gar nicht; wie ein Jeder nur von Webers *Freyschütz*, von Mozarts *Don Giovanni*, von Cimarosa's *Matrimonio segreto* spricht, und doch sind diese Gedichte gewiss nicht schlecht. So bleibt (dass wir „leider" hinzuseufzen, ändert die Sache nicht) — es bleibt nur: namhafter Gewinn. Von wem soll ich den haben? Sind Sie wohlhabend genug, die Summe von ... (er bestimmte gerade so viel, als wovon ich ein Jahr lang leidlich lebe) auf Gerathewohl dranzusetzen: Gut! Sind Sie oder wollen Sie das nicht: wer soll's wollen? „Die Directionen, welche die Oper geben!" Sehr natürlich: aber — non liquet. Erstens ist die Frage, ob sie sie geben, da Sie noch kein berühmter Opern-Componist sind. Dann, wenn sie sie auch geben, sogar mit vielem Beyfall geben: an den Dichter kömmt nichts. Wenn ich die Oper annehme, so meyn' ich damit zugleich „das Buch!" so sagt jeder deutsche Director. — Sind wir, mein Herr, über diesen ganz irdischen Punkt im Reinen, so schreib' ich die Oper, und schreibe sie, so gut ich irgend kann; denn ich nenne mich. Auch mach' ich sie Ihnen nach Ihrer Eigenthümlichkeit (worüber wir uns leicht verständigen würden) mundgerecht; denn ich wünsche, dass sie Glück mache, und achte ein Operngedicht nicht so hoch, dass ich desshalb mich nicht bequemen dürfte — u. s. w.

Das war ein Hartes! Ich ging zum Herrn Theater-Director des Orts, einem angesehenen, sachverständigen, feinen Manne, um ihm die Sache vorzulegen. Er ergoss mit wohlgesetzter Rede sich umständlich in Klagen über die ungeheuern Kosten, welche jetzt die Opern verlangten — nicht sowohl, was die Sänger, noch weit weniger, was die Componisten, wohl aber, was Decorationen, Kleider, andrer Apparat, und was alle die vielfältigen Helfershelfer zu Pomp und Pracht und Eleganz beträfe; auch, wie jetzt Niemand Glück machte, ausser, der es schon gemacht hätte. Ueber den Dichter — (nämlich, nachdem ich ihn erinnert; denn Er hatte ihn ganz vergessen) über den Dichter äusserte er sich vollkommen, wie der meinige prophezeihet hatte. Wollen Sie die Oper geben, wenn sie gelingt? fragte ich. Hr. *** wird gewiss etwas Interessantes liefern, war die Antwort; von Ihnen hoffe ich ein Gleiches; wenn das Werk dann auf einigen der grössten Theater aufgeführt und in den öffentlichen Blättern mit Ruhm davon gesprochen worden ist, so bin ich sehr geneigt, es anzunehmen; nur kann ich mich nicht verbindlich machen.

Ich sahe wohl: wie ichs auch anfinge, würde ich durch Wenn und Aber von allen Seiten nur im Ringe herumgetrieben werden. Mithin: ohne Weiteres, geradedurch! das ganze Vorhaben entweder entschieden verworfen oder auf gut Glück durchgeführt! Zum Ersten war ich zu sehr dafür entzündet — mithin das Zweyte! Ich vereinigte mich mit meinem Dichter, indem ich ihm die Hälfte des Verlangten zahlte, (ich hoffte, theils es mir abzudarben, theils später es ersetzt zu erhalten) dann von jeder verkauften Abschrift ihm den dritten Theil zusicherte. Nach wenigen Wochen erhielt ich ein wahrhaft interessantes, auch musikgerechtes Gedicht. Brennend von Freude und Begeisterung fiel ich sogleich darüber her.

Himmel, wie glücklich war ich in meiner Arbeit! besonders bey den grossen Ensembles und Finalen, wo ich das ganze Heer Singender, Geigender, Blasender, geschlossenen Glieds in's Feuer jagte! — Vor Jubel sprang ich zu hundert Malen vom Schreibtisch auf und rannte, wie besessen, die Stube auf und ab, lärmte, jauchzte, warf Tisch, Stuhl, was im Wege stand, zur Seite! Jeden Tag schrieb ich; oft fünf, sechs Stunden in Einem Zuge. Ich brauchte wenig Nahrung, wenig Schlaf; Menschen brauchte ich gar nicht, und Zerstreuung war mir verhasst. Wenn ich mir die allernöthigste Bewegung machte, lief ich in den Wald, in's freye Feld. Auch da sah ich nichts, als meine Scenen, hörte nichts, als meine Musik dennoch war ich erquickt, war selig. So verflog der Sommer, ein Tag wie der andere; so kam der Herbst; und als die Natur mit ihren Weintrauben fertig war, war ich mit meiner Oper fertig. Mit welcher Rührung, mit welchem Entzücken ich die schwere Partitur, wie ein Kind, auf meinen Vaterarmen wiegte, das lässt sich nicht beschreiben.

Damit hatte sich nun mein erstes Prüfungs- und Erfahrungs-Jahr — damit hat sich auch mein erstes Kapitel vollendet. Das zweyte wird folgen, wenn ich erfahre, man habe diess erste gut aufgenommen.

Ueber den Zustand der Musik in Karlsruhe.
(Fortsetzung.)

Die Quartettmusik zählt hier viele warme und einsichtsvolle Freunde unter Künstlern und Dilettanten; aber offenbar hat mit Fesca's Hinwelken die frühere Regsamkeit für diesen Zweig der Kunst nachgelassen, und der Vereinigungspunkt, den Künstler und Dilettanten in ihm gefunden, ist bis jetzt noch nicht wiedergefunden; gern möchte ich mich überreden, dass die Anregungen der Dilettanten noch mit gleicher Bereitwilligkeit, wie früher, aufgenommen und unterstützt werden, und dass nicht ein Geist der Zurückhaltung sich einzuschleichen drohe, der nur eine ärgerliche Spannung, eine unheilsame Zersplitterung und Isolirung der Kräfte und Interessen herbeyführen könnte.

Auch in unseren Museumsconcerten sind Veränderungen vorgegangen, die ich nicht für Verbesserungen erkennen kann. Diese Concerte, Institut eines Vereines, der zu seinen Mitgliedern die Gebildetesten der hiesigen Einwohner zählt, waren schon in dieser Hinsicht nicht dazu bestimmt, sich nur in denjenigen Schranken zu bewegen, die sich Opernbühnen-Directionen setzen müssen, wenn sie dem Geschmacke einer aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Menge zu huldigen sich vorgenommen haben; sie waren vielmehr vor allem dazu geschaffen, ein Zufluchtsort ächter Kunst zu seyn, indem einer Gesellschaft, bey der man wahre Bildung voraussetzen muss, nicht mit einer Musterkarte von Modeartikeln, sondern mit einer Zusammenstellung von Kunstwerken verschiedener Gattung, wie sie in zweckmässiger Aufeinanderfolge das Interesse fesseln und einen befriedigenden Eindruck machen können, gedient ist, oder wenigstens gedient seyn soll. Seit der Errichtung der Museumsconcerte war diess der vorherrschende Gesichtspunkt, und wie sich mit der zunehmenden Liebe für die Tonkunst auch die Bedürfnisse der Gesellschaft in dieser Hinsicht vermehrten, da wurden unsere, anfänglich grösstentheils aus Dilettanten gebildeten Concerte: Liebhaberconcerte mit Unterstützung der Künstler der hiesigen Oper und des Hoforchesters. Auf diesem Wege und mit so vereinigten Kräften war ein allmähliges Vorwärtsschreiten unverkennbar, und als auf der einen Seite die Oper und das Orchester immer mehr ausgezeichnete Künstler, auf der andern Seite ein Chor von Dilettanten immer mehr Uebung gewannen, so wurde es möglich, unseren Concerten eine Gestalt zu geben, worin die Auswahl und Ausführung jeden Kunstgebildeten befriedigen, die Ordnung und Mannigfaltigkeit jeden Kunstfreund erfreuen und anziehen musste. Aber diese glückliche Vereinigung war nicht von Dauer; Missverständnisse aller Art waren die Vorboten ernsterer Misshelligkeiten; nach fruchtlosen Versuchen, die wankende Einigkeit zu stützen, entschlug sich der Liebhaber-Chor aller Mitwirkung bey den Concerten, und da wurden diese endlich das Gegentheil von dem, was sie bisher gewesen: Orchesterconcerte mit Unterstützung einiger Dilettanten. Die Schuld dieser Trennung mag wohl weniger den Dilettanten, als dem übrigen Theile der Gesellschaft beyzumessen seyn, deren übertriebene Anforderungen und unbillige Kritik jenen wohl die Lust benehmen konnte, zum gesellschaftlichen Genusse mit Opfern und ohne Anerkennung beyzutragen; aber die Folgen derselben lassen sich nicht preisen. Denn man kann wohl denken, wie schwer es nunmehr fällt, ohne irgend ein grösseres Chorstück, mit einer Zusammenstellung von Symphonieen, Ouverturen, Instrumental- und Gesang-Solos und Ensembles, wenn auch alles, wie hier, sehr gut ausgeführt wird, das Interesse festzuhalten, und den Kunstkenner und weniger Kunstgebildeten in gleichem Maasse zufrieden zu stellen. Aber ein wahres Rückschreiten zur Barbarey ist es zu nennen, wenn man, ohne Nothwendigkeit, nunmehr gar anfängt, Symphonieen grosser Meister zu verstümmeln, nur einzelne Theile, und diese nicht einmal vollständig auszuführen. Bestehen denn diese Werke aus willkürlich aneinandergereihten Stücken, die man eben so willkürlich auseinanderreissen darf? oder beruht die Verbindung aller Theile nicht auf einer innern ästhetischen Nothwendigkeit? Glaubt man aber etwa, dass, während in einer Reihe von sechs Jahren grosse Symphonieen und Orchesterstücke bey dem grössern Theile der Gesellschaft den beyfälligsten Eingang gefunden, nunmehr urplötzlich der Geschmack und das Bedürfniss sich geändert habe, so würde doch gewiss im äussersten Falle jede Ouverture als ein in sich geschlossenes Ganze zweckmässiger seyn, als eine verstümmelte Symphonie. Ueberhaupt möchte sich wohl eine Direction, wie die

unserer Gesellschaftsconcerte, durch keine Rücksicht gehindert fühlen, da, wo sie zu wählen hat, immer das Beste und Trefflichste auszuwählen. Nur so kann sie den Stoss minder fühlbar machen, den diese Concerte durch die Ablösung einer ihrer Hauptstützen, des Dilettantenchors, erlitten haben; nur so wird sie sich des fortwährenden dankbaren Beyfalls der kunstsinnigeren Mehrzahl versichern, worau ihr mehr gelegen seyn muss, als an dem Applaus einer Minderzahl, die in den Concerten nichts weiter sucht, als eine Wiederholung beliebter Modestücke, mit denen man überall und alltäglich bis zum Ekel übersättigt wird; nur so kann sie die bisher genossene Anerkennung sich ferner bewahren: in keiner Weise mit unzeitiger Nachsicht den Launen eines frivolen Zeitgeschmackes geopfert, sondern immer, ihrer Stellung gemäss, für die Verbreitung des bessern Sinnes nach Kräften gewirkt zu haben.

Hiermit kann ich diese Schilderung des hiesigen Dilettantenwesens beschliessen, und gewiss mit Recht (wenn auch hin und wieder manches zu wünschen übrig bleibt) habe ich oben gesagt, dass sich dem Beobachter die erfreulichste Aussicht darbietet. So mögen denn unsre wackeren Kunstfreunde emsig und sicher auf dem betretenen Wege voranschreiten; mögen sie nie die gegenwärtige Richtung ihres Strebens, aber auch nie die goldnen Worte: unio musis amica, aus den Augen verlieren.

(Wird fortgesetzt.)

Braunschweig. L. van Beethovens Meisterwerk, die Oper *Fidelio*, ist bis jetzt zweymal mit grossem Beyfalle gegeben worden, und wird sich gewiss auf dem Repertoire erhalten. Die Besetzung war: Don Fernando: Hr. Moller, Don Pizarro: Hr. Berthold, Florestan: Hr. Rosner, Fidelio: Dem. Dermer, Rocco: Hr. Wehrstedt, Marzelline: Dem. Lindner, Jaquino: Hr. Knaust. Die Oper war trefflich einstudirt; Sänger und Orchester wetteiferten, diese grossartige Composition würdig auszuführen. Die Ouverture und mehre andre Stücke, namentlich der Canon im ersten Acte, wurden applaudirt. Dem. Dermer und Hr. Wehrstedt waren ausgezeichnet brav in ihren Partieen. Jetzt wird Spohrs *Faust* einstudirt. Der berühmte Beuther, welcher eine Zeit lang hier arbeitete, hat dazu treffliche Decorationen gemalt. Als Gäste hörten wir Hrn. und Mad. Reichel vom Magdeburger Theater, erstern in der Rolle des Richard Boll (*Schweizerfamilie*) und Grafen Almaviva (*Figaro's Hochzeit*), letztere als Emmeline und Gräfin in den genannten Opern. Hr. Reichel ist ein junger Mann, dessen vortheilhaftes Aeussere sich ganz für das Rollenfach eignet, dem er sich gewidmet hat. Seine umfangreiche Bassstimme ist voll, stark und wohltönend. Nur im Forte-Gesange hört man hier und da einige breite, gleichsam knarrende Töne, und das Ohr wird dadurch an die französischen Bässe erinnert. Diesen Uebelstand wird der noch jugendliche Künstler leicht beseitigen können. Im Piano-Gesange ist seine Stimme einnehmend schön und sehr leicht ansprechend, ein Vorzug, dessen sich nicht viele Basssänger rühmen können. Mad. Reichel (früher Dem. Weitner) ist eine brauchbare Sängerin. Ihre Stimme ist rein und stark, und eignet sich besonders für Mozart'sche und überhaupt solche Gesangpartieen, die ein gutes Portamento erfordern; für Rossini'sche und ähnliche Tändeleyen dürfte ihr jedoch die nöthige Weichheit, Leichtigkeit und Fertigkeit abgehen. Das wackere Künstlerpaar erhielt in allen Leistungen freundlichen Beyfall, und es wäre zu wünschen, dass das Gerücht, man suche beyde für die Herzogl. Bühne zu gewinnen, sich bestätigen möge. Mad. Reichel würde eine Lücke ausfüllen, und Hr. Reichel auch neben unserm braven Wehrstedt Aufgaben finden. — Ueberhaupt muss man sich mit den Leistungen der Herzogl. Bühne, sowohl in der Oper, als besonders im Schauspiele, welches ein wahrhaft ausgezeichnetes Ensemble gewonnen hat, und treffliche Darstellungen (wie noch neulich *Isidor und Olga*) liefert, immer mehr befreunden, und die höchste Fürsorge für die Vervollkommnung des Theaters dankbar erkennen.

Recension.

Kurze Uebungsstücke (mit beygefügtem Fingersatze) für das Pianoforte von Joseph Schmid. 1ste und 2te Lieferung. Wien, bey Steiner und Comp.

Wir erinnern uns, irgendwo gelesen zu haben, dass, sollen Uebungsstücke wirklich progressiv und

instructiv seyn, was doch eigentlich allemal verlangt wird, so müsse dabey ungefähr auf folgende Weise verfahren werden. Vorerst übe man in einigen Sätzen jede Hand in scalenähnlicher Bewegung, einzeln und zusammen; aus diesen Scalen entsteht, durch Weglassung einzelner Töne, eine mehr sprungähnliche Bewegung, doch, versteht sich, immer mit demselben Fingersatze, wie in der eigentlichen Scala; nun kehre man die Bewegung um oder versetze die Töne auf andere, mannichfache Weise, immer vom Leichtern zum Schwerern, doch so, dass jede Hand gleichmässig geübt wird. Letztes muss nothwendiger Weise geschehen, und fast möchte man wünschen, dass, wenigstens im Anfange, die linke Hand mehr noch als die rechte beschäftigt sey, weil dieser gewöhnlich jede Bewegung schwerer wird. Auf diese Weise wäre wohl in kurzer Zeit, für beyde Hände, eine gleichmässige Fertigkeit, in Bewegung sowohl als im richtigen Fingersatze, zu erreichen. Dass man in unseren neueren Klaviercompositionen leider sehr oft von den Regeln einer natürlichen Fingersetzung abweichen muss, kann hier nicht in Betracht kommen; dergleichen muss man durch Uebung und Erfahrung auch lernen; jeder Anfang aber muss, wenn er irgend gedeihen soll, seine festen Regeln und Gesetze haben. Nach dieser angegebenen Art nun verfährt Hr. J. Sch. in vorliegenden Uebungsstücken nicht; jedem einzelnen Stücke geht zwar immer die eigene Scala, in der rechten und linken Hand voraus, allein diess ist bey weitem nicht hinreichend, der Hand hierin eine sichere Lage und Bewegung zu verschaffen. Aus der jedesmal nachfolgenden Uebung selbst lernt der Schüler wohl, wie er in dieser Uebung die Finger zu setzen habe, nicht aber, wie er in ähnlichen Fällen verfahren müsse, um sich selbst zu helfen. Es fehlt also hierin das eigentlich Instructive. Und so kann ein Schüler beyde Hefte, bestehend aus 2 mal 10 Uebungen, durchgespielt haben, ohne dass er gerade viel mehr zu leisten im Stande seyn wird, als was eben die eingelernten Stücke selbst erfordern. Was noch ein Hauptfehler in diesen Uebungen seyn dürfte, ist, dass für die Bildung der linken Hand durchaus sehr wenig gethan ist. Alle 20 Nummern, in welchen die Dur-Tonarten bis zu 4 ♯ und 3 ♭ Vorzeichnungen enthalten sind, berücksichtigen hauptsächlich die rechte Hand; in den nachfolgenden Lieferungen folgen nun, wahrscheinlich, um die Uebungen in allen übrigen Dur-Tonarten für die rechte Hand fortzusetzen, noch ebensoviel Nummern; jetzt erst kommen Uebungen für die linke Hand in gleicher Anzahl, und dann folgen sie in eben so grosser Anzahl für jede Hand einzeln, in allen Molltonarten. Welch ein weitaussehender Cursus! Und doch, soll irgend das eingeschlagene System ganz consequent durchgeführt werden, muss alles so kommen und nicht anders. Was aber dadurch erreicht würde, könnte gewiss auf kürzerem Wege besser und sicherer erreicht werden; der Fehler liegt also in dem angenommenen Systeme selbst. Jeder aufmerksame Klavierlehrer wird uns darin gewiss beystimmen. Doch wollen wir desswegen diesen vorliegenden Uebungsstücken nicht ihren Nutzen absprechen, nur glauben wir, dass dieser, wie gesagt, mit leichterer Mühe sicherer erreicht werden könnte. Was übrigens die Arbeit betrifft, so ist sie genau und mit vieler Mühe gemacht. Die Fingersetzung ist grösstentheils gut, obwohl wir an manchen Stellen doch einige Abänderung wünschten. Hr. J. Sch. übt besonders häufig das Ueber- und Untersetzen der Finger, was allerdings eine Hauptsache ist; oft aber kann, wie wir Alle wissen, dasselbe sehr gut vermieden werden durch Auslassen oder Nachsetzen der Finger, was dem leichten und fliessenden Vortrage oft sehr dienlich wird. Mitunter wird diess auch in diesen Uebungen angewendet, doch noch zu wenig, um den Schüler recht auf den dadurch zu erlangenden Vortheil aufmerksam zu machen. In dieser Hinsicht wäre zu wünschen, dass, wenigstens an manchen Orten, doppelter Fingersatz angegeben wäre. Einzeln die bestimmten Stellen anzuführen, würde hier zu unnöthigen Weitläufigkeiten führen; jeder gute Lehrer wird das finden, und seine Schüler auf solche Dinge aufmerksam machen. Einigemal, wie z. B. S. 1. Z. 2. T. 4, und zweyte Liefer. S. 6. Z. 4. T. 1, finden sich Octavenfortschreitungen. Obwohl wir nun an manchen Orten und unter manchen Umständen diese Sünde nicht gar hoch anrechnen, so dürfte sie doch hier mehr zu rügen seyn, da es nicht gut gethan ist, das Ohr des Anfängers so früh gegen dergleichen gleichgültig zu machen; es muss in Zukunft, das wissen wir Alle, in unseren heutigen Compositionen sich ohnehin noch zeitig genug daran gewöhnen. — Bey fleissiger Uebung wird auch Hrn. Sch.'s Arbeit den von ihm beabsichtigten Nutzen haben.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin von C. Reichardt. Op. 5. H. 2. Berlin, bey Fr. Laue. (Pr. 1 ½ Thlr.)

No. 1. Bundeslied von Göthe. Ob denn Jemand weiss, wie viele Melodieen das Lied bereits erhalten hat? Und immer will mir noch keine so recht von Herzen gefallen, meine eigene, unbekannt in Flammen aufgefahrene auch nicht. Mehre Melodieen sind in der That artig genug; aber sie schämen sich alle vor dem Liede und schlagen die Augen nieder; daran thun sie wohl. Als der ältere Hr. Reichardt mit seiner Weise hervortrat, (siehe den dritten Theil seiner *Oden und Lieder* von Herder, Göthe u. s. w., die 1781 in Berlin bey Joachim Pauli herauskamen) war es in mancherley Hinsicht viel leichter, als jetzt, eine gute, dem Texte völlig angemessene Melodie zu liefern, vor Allem darum, weil das Gedicht selbst, als ursprüngliches Gelegenheitslied, einem jungen Paare zu seiner Vermählung gesungen, noch keinesweges den Stempel der Meisterschaft, die später der durchdringende Verstand des Dichters dieser (und gewiss mancher andern) Jugendleistung aufzudrükken wusste, an sich trug. Vielleicht liesse sich aus dem Gesagten Manches ableiten, was nicht ohne Nutzen seyn würde, wenn es für unsere Anzeige nicht zu lang wäre. — Die Composition des jüngern Hrn. R. ist im Ganzen recht gut, wenn auch zuweilen ohne Noth dreystimmig, statt vierstimmig. Eins will uns aber an dieser Melodie nicht gefallen, dass nämlich der erste Tenor 3 Tacte aushalten und unterdessen eine ganze Zeile Text verschlucken muss. Das ist bey einem solchen Liede für einen Tenoristen nicht angenehm, und überhaupt der guten Einrichtung einer Liedermelodie entgegen.

No. 2. Die Frauen, von Rellstab. Ein recht possierliches Liedchen in Text und Gesang, so anmuthig, wie es der Gegenstand verlangt. Es muss in der That sehr angenehm wirken, wenn die vier Stimmen so lustig sich zusammen hören lassen. Wenn sie nun alle vier ihr Duett singen, und Vater Zelter horcht hinter der Thür, so muss er lachen, wie Sara, die einen jungen Sohn in ihrem Alter bekommen soll. Der Zelter ist hier nicht zu verkennen, so lange duettirt wird. Am Ende des Satzes nimmt der Sohn eine andere Miene an, aber artig.

No. 3. Die Pinzgauer Wallfahrt (nach einem bayerischem Volksliede). Die Textumänderungen alter Lieder sind nicht eben immer wünschenswerth; dass aber nun die lustigen Pinzgauer auf ihrer klingenden Wallfahrt das alte fromme Eleison nicht mehr missbrauchen, das hat mir viel Freude gemacht; und das Lied ist auch so hübsch und so schnurrig in Noten gesetzt, dass es gewiss auch andere Leute den Pinzgauern gern nachsingen werden.

No. 4. Fischerlied, von Fr. v. Schlechta. Der Mann hat es begriffen, wie es unter den Fischern zugeht; und dass der Dichter und der Musicus so fröhlich darüber hin fahren und sich nicht sonderlich darob kränken, dass die Hechte nach uralter Art die Karpfen noch ein wenig scharf behandeln, das ist sehr zu loben. Und wenn dabey ein paar Octaven mit untenhin schwimmen, was hat es zu sagen? Wer es nicht leiden will, kann es sehr leicht ändern. Das Liedchen ist allerliebst.

No. 5. Der Mann, von Arndt. Der Dichter hat wohl sehr gute Kraftgesänge geliefert, aber dieser Mann hier gefällt uns nicht; er ist zu stolz, und darum nicht stolz genug; auch so kalt, wie der Stolz. Das hat freylich auf Melodie und Harmonie nicht geringen Einfluss gehabt.

No. 6. Der Feldmarschall (von Arndt), ein Preussenlied, worin der Componist auch Einiges hätte anders setzen können, wenn er gewollt hätte. Kurz, die vier ersten sind uns lieber. Im Allgemeinen verdienen beyde Sammlungen alle Aufmerksamkeit der Liederfreunde.

Berichtigung.

In dem Aufsatze des Hrn. Dr. Chladni: Ueber das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik hat sich zweymal ein arger Druckfehler eingeschlichen; es muss nämlich in Num. 42. S. 682. Z. 1. und S. 685, Z. 22. anstatt Note hyperbolaeon, heissen: Nete (im Griechischen νητη) hyperbolaeōn. Ferner muss es in Num. 40, S. 646, Z. 20, anstatt Macrobius in somnio Scipionis, heissen: in somnium Scipionis.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XVI. 1826.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig in der Michaelis-Messe 1826 erschienen sind:

Für Orchester.

Eberwein, C., Ouverture du Monodrame: Proserpine de Göthe. Op. 17........ 1 Thlr. 8 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Braun, G., Duo pour Violon et Viola. Op. 20. 12 Gr.
Rovelli, P., 6 nouveaux Caprices p. le Violon. Op. 5.......................... 1 Thlr.
— Potpourri p. Violino c. accomp. di 2 Violini, Viola e Violoncello. Op. 4 .. 1 Thlr. 8 Gr.
Voigt, 3 Sonates faciles p. 2 Violoncelles. Op. 40. 16 Gr.

Für Blasinstrumente.

Belke, F., Trios pour 2 Cors et Trombon de Basse. Op. 14..................... 8 Gr.
Blatt, F. T., 12 Caprices en forme d'Étude p. la Clarinette. Liv. 1.................. 16 Gr.
Drouet, 3 Walses pour 2 Flûtes............ 12 Gr.
Fuchs, Amusement p. Flûte et Pianoforte. Op. 3. 1 Thlr.
Gabrielsky, G., Fantaisie p. la Flûte. Op. 80. 6 Gr.
— do. do. 81. 8 Gr.
Köhler, H., 3 Duos brillans p. 2 Flûtes. Op. 152. 20 Gr.
— Potpourri d'airs favoris, arrangés en Duos, pour 2 Flûtes. Op. 153.. .... 12 Gr.
Krause, J. H., 6 Galanterie-Stücke für vollständige Trompeten-Musik .... 18 Gr.
Mejo, W., Variations p. Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Serpent (et Trombon de Basse ad lib.) Op. 5............ 1 Thlr.
Müller, F., 2^d Concertino pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre. Op. 27... 1 Thlr. 12 Gr.
— Pièces d'Harmonie p. Flûte, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Trompettes, 2 Bassons et Serpent. Op. 28 Liv. 1. 1 Thlr. 4 Gr.
— do. do. Liv. 2...... 1 Thlr.
— Thème varié pour le Basson avec acc. de 2 Violons, Viola, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors et Basse. Op. 29.................... 1 Thlr.
Müller, Fr., 6 Pièces pour 4 Cors. Op. 30... 12 Gr.
— 2e Concertante pour Clarinette et Cor, ou Clarinette et Basse avec accomp. de l'Orch. Op. 31... .... 2 Thlr.
Rossini, J., Quatuor pour Flûte (ou Hautbois), Clarinette, Cor et Basson............ 12 Gr.
Schnabel, J., Concerto pour la Clarinette, avec accomp. de l'Orchestre......... 2 Thlr. 12 Gr.
Schönfeld, C., Sonate pour Flûte et Pianoforte. Op. 14 .... 1 Thlr.
— Introduction et Variations sur l'air: An Alexis, pour la Flûte avec accomp. de l'Orchestre. 1 Thlr.
— le même, avec accomp. de Pianoforte ... 16 Gr.

Für Pianoforte.

Bach, J. Seb., Fugue p. l'Orgue ou Pianof. No. 5. 8 Gr.
Beethoven, L. v., Gr. Quatuor No. 6. (Oeuv. 18. Liv. 2.) arrangé pour le Pianoforte à 4 ms, par J. P. Schmidt............. 1 Thlr. 12 Gr.
— Trio. Op. 70. No. 1. arrangé p. le Pianof. à 4 mains par Mockwitz......... 1 Thlr. 12 Gr.
— do. No. 2. do. do. 1 Thlr. 16 Gr.
Belke, Fr., Divertissement p. le Pianof. Op. 16. 10 Gr.
Bergen, G., Introduct. et Variat. sur un air allemand p. le Pianof. Op. 7............. 12 Gr.
Clementi, Gradus ad Parnassum, ou l'Art de jouer le Pianoforte, demontré par des Exercices dans le style sévère et dans le style elégant. Vol. 3 .... 3 Thlr.
Cramer, Introduction et Rondeau de Fischer, p. le Pianoforte.. .... 8 Gr.
Haydn, Jos., Il Maestro e lo Scolare, Thema mit Variationen für das Pianoforte zu 4 Händen. Neue, mit Fingersatz und Vortragszeichen versehene und mit einer Variation vermehrte Ausgabe von Carl Schmidt .... 12 Gr.
Kalkbrenner, Marche p. le Pianof. à 4 ms. Op. 40. 6 Gr.
Kloss, C., Sonate pour le Pianoforte. Op. 24. 12 Gr.
— Sonatine pour le Pianoforte. Op. 27.... 8 Gr.
Köhler, H., Potpourri pour Pianoforte et Flûte sur des thèmes de l'Opéra: la Dame blanche. 1 Thlr.
— Potpourri, tiré de l'Opéra: Il Crociato, de Meyerbeer, p. Pianof. et Flûte. Op. 154. 1 Thlr. 8 Gr.

Onslow, G., Air Ecossais avec 6 Variations p. le Pianoforte. Op. 5. . . . . 8 Gr.
Richter, W., Sonate facile p. Pianof. et Flûte ou Violon. Op. 1 . . . . 20 Gr.
Rossini, Ouvert. de l'Opéra: Aureliano in Palmira, pour le Pianoforte . . . . 10 Gr.
— do. Bianca e Falliero. do. 12 Gr.
— do. Bruschino. do. 10 Gr.
— do. la Scala de Seta. do. 10 Gr.
— do. Siège de Corinthe. . . . .
Schloer et Castellacci, Bolero p. Pianof. et Guitare avec Introd. et Finale. Op. 15 . . . 16 Gr.
Schlösser, Grande Sonate p. le Pianof. Op. 20.
Sörgel, F. W., 4 Polonaises p. le Pianof. Op. 24. 6 Gr.
— 3 do. do. à 4 ms. Op. 25. 12 Gr.
Täglichsbeck, Th., Variations concertantes p. Pianoforte et Violon sur un air favori. Op. 5. 16 Gr.

Für Guitarre.

Castellacci, Introduction et Bolero pour Guitare Op. 46 . . . . 10 Gr.
Drexel, F., petit Bouquet mélodieux, contenant 12 pièces faciles p. la Guit. Op. 15. No. 1. 2. à 6 Gr.
— 12 Exercices instructifs et amusans p. la Guitare. Liv. 1. Op. 46. . . . . 8 Gr.
— do. Liv. 2. Op. 47. . . . . 8 Gr.

Für Gesang.

Arnold, C., Non parlarmi d'amor (Sprecht nicht von Liebe) Rondeau per un Soprano con acc. di Pianoforte . . . . 12 Gr.
Bailly, Fr., Miserere à 8 voci concertanti con ripieni ed un Versetto à 16 reali, da cantarsi senza accompagnamento. Partitura. . . . 1 Thlr.
Haydn, Jos., Aria: Cara è vero, avec accomp. de Pianoforte, arr. par Mockwitz. . . . . 8 Gr.
— Mich. Tenebrae, vierstimmiger Chor. No. 2. 8 Gr.
Kreutzer, Conr., Lieder und Romanzen von Uhland für eine Singstimme, mit Begleit. der Guit. arrangirt von Präger. Op. 64. . . . . 1 Thlr.
Neukomm, S., Das deutsche Magnificat (Meine Seele erhebt den Herrn), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 6 Gr.
— Singstimmen zu der Cantate: der Ostermorgen, von Tiedge. . . . . 1 Thlr.
Speier, W., 4 Gedichte von Uhland, für eine Singstimme mit Begleitug des Pianof. Op. 18. 16 Gr.
Winter, P., Requiem. Mit latein. und deutschem Texte. Klavierauszug . . . . 2 Thlr.

Unter der Presse:

Sörgel, Sinfonie à grand Orchestre.
Fürstenau, Flötenschule.
Neukomm, S., Oratorium: Christi Grablegung. Partitur.
— do. do. Klavierauszug.
— Messe de Requiem à 3 parties en Choeur, avec acc. à grand Orchestre. Partition.
Schneider, Fr., 6 religiöse Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 1e—3e Sammlung. Partitur.
— do. do. in Stimmen.
u. m. a.

Im Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig sind folgende neue Musikalien für das Pianoforte erschienen.

Carulli, 6 Sonatines très faciles. . . . . 12 Gr.
Hummel, J. N., Rondo brillant. Oeuv. 56. . . . 18 Gr.
Kalkbrenner, Polonoise. Oeuv. 55. . . . . 10 Gr.
— second Concert avec accomp. de grand Orch. Oeuv. 85 . . . . 3 Thlr. 12 Gr.
— dasselbe für Pianoforte allein. Oeuv. 85. 1 Thlr. 12 Gr.
Kreutzer, Conr., Fantaisie et Variations sur un air suisse, p. Pianoforte et Violon ou Clarinette concert. Oeuv. 66 . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Marschner, H., Quatuor pour Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 36. . . . 2 Thlr. 4 Gr.
Moscheles, Ign., Rondo du Concert de Société, arr. à 4 mains par Mockwitz. Oeuv. 45. . . 16 Gr.
Pièces choisies faciles p. le Pianoforte extraits des Oeuvres de C. Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles et Ries. Cah. 1. 2. 3 . . à 12 Gr.
Potpourri nach beliebten Theme's aus der romantischen Oper: Der Berggeist, von L. Spohr, arrangirt für das Pianoforte . . . . 16 Gr.
Reissiger, C. G., Troisième Trio p. Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 40. . 1 Thlr. 12 Gr.

Nächstens erscheint in Originalauflagen:

Moscheles, Souvenirs d'Irlande, grande Fantaisie p. le Pianoforte. Oeuv. 69. avec Orchestre, 2 Thlr. 16 Gr. pour Pianoforte solo . . . . . 1 Thlr.
Blahetka, Variations brillantes pour Pianoforte. Oeuv. 18. avec Orch. 1 Thlr. 18 Gr. — p. Pianoforte solo . . . . 12 Gr.
Beyde Werke sind von ihren Componisten kürzlich mit grossem Beyfall in Leipzig vorgetragen worden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. №. 45. 1826.

Noch Etwas über das Mozart'sche *Requiem*.

Alle Herausgeber musikalischer Zeitschriften müssen sich verpflichtet fühlen, an dem, durch Hrn. Gottfried Weber in Darmstadt erhobenem Streite über die Unächtheit oder Aechtheit des Mozart'schen *Requiem* Theil zu nehmen und ihren Lesern die Theilnahme zu erleichtern; wenigstens in so fern, dass sie die wesentlichen und entscheidenden Momente dieses Streites und die sich daraus ergebenden Resultate referiren. Die Leipziger *musikalische Zeitung* hat diess gethan (und mehr) bey der ersten und zweyten Abtheilung dieser Verhandlungen und auf Veranlassung des bekannten Schriftchens: *Vertheidigung der Aechtheit des Mozart'schen Requiem*, vom Abbé Stadler; Wien, bey Tendler: wir zweifeln nicht, sie werde dasselbe thun über die, seitdem fortgesetzten Acten, und zu dem Ende auch gegenwärtigen kurzen Aufsatz aufnehmen, zumal da er durchaus nichts enthalten soll, als einen Bericht über jene Momente und Resultate dieser Fortsetzung, mithin das, wozu sie sich zunächst verpflichtet fühlen wird um der Sache selbst und ihrer Wichtigkeit, um des grossen Meisters, um des vortrefflichen Werkes, um der lebhaften Theilnahme des Publikums, und wohl auch um der Art willen, wie diess Werk angegriffen und wie der Streit vom Angreifer bisher fortgesetzt worden ist.

Hr. Gottfr. Weber hat nämlich den ganzen 15ten Heft der Mainzer *Cäcilia* mit Worten und Noten angefüllt, die ihn vertheidigen, die Gegner (das heisst so ziemlich: die ganze Welt) schlagen, und seine Sache weiter führen sollen; der Heft hat sogar beträchtlich verstärkt werden müssen, um nur alles diess aufnehmen zu können. Was auf allen diesen Bogen steht, nämlich für die Sache selbst: das lässt sich mit einigen Zeilen berichten. Nichts steht darauf; gar nichts, was sie, die Sache selbst, weiter führen, oder auch nur deutlicher machen könnte, als sie, in allem Wesentlichen, schon seit der ersten Erscheinung des Werkes im Publikum war; nichts stehet darauf, gar nichts, was auch nur den, mit so vielem Uebermuthe ausgesprochenen Angriff des Hrn. Gottfr. W. — wir wollen noch nicht sagen, besser begründete oder überzeugender durchführte, sondern nur unterstützte oder plausibler machte. Was nun aber darauf steht, und was zum Theil wohl Wenige ohne lebhafte Indignation gelesen haben: darüber haben wir, eben darum, weil es sich so zur Sache selbst verhält, nicht zu berichten. Wie der Rec. des oben angeführten Schriftchens in der Leipziger *musikalischen Zeitung* vollkommen richtig sagte: diese, die Sache selbst, ist eine gänzlich historische, und muss daher historisch erörtert und ausgeführt werden. Das hat nun freylich Hr. Gottfr. W. nicht vermocht, aber dieser Wahrheit auch nicht ausweichen können: er ruft daher wiederholt, man solle die eigene, ursprüngliche Handschrift Mozarts, ganz wie dieser sie bey seinem Tode hinterlassen habe, herbeyschaffen; welche Handschrift aber (was wohl zu merken), nach allgemein angenommener Meynung, entweder verloren gegangen, oder in Händen befindlich ist, denen nicht beyzukommen. Nun ist zwar, unter Umständen, wie sie hier bekanntermaassen obwalten, die Producirung der eigenen, ursprünglichen Handschrift eines Autors zum Erweise der Aechtheit eines Werkes nicht nothwendig. Wer wollte z. B. behaupten: Schillers *Demetrius*, den dessen Wittwe gleich nach seinem Tode herausgegeben, an dem seine Freunde ihn haben arbeiten sehen, über den er sich mit seinen Freunden oftmals besprochen, von dem er, was er gearbeitet, diesen Freunden mitgetheilt,

der durchgehends die unverkennbarsten Merkmale des grossen Geistes dieses Dichters und auch aller seiner Eigenthümlichkeiten enthält, und der, aus diesen, äusseren und inneren Gründen, von aller Welt, ohne irgend einen Widerspruch, als ein ächtes Werk Schillers aufgenommen worden — ist diess nicht, kann es nicht seyn, weil Schiller, vom Tode übereilt, es nicht zu Ende gebracht; weil er hin und wieder in Gleichgültigem, was sich aus dem Niedergeschriebenen von selbst ergiebt, kleine Lücken gelassen; weil Hr. v. Maltitz, nach dem Entwurfe des Dichters, einen Schluss hinzugesetzt hat, und weil jetzt, nach einigen Jahrzehnden, Schillers eigene, ursprüngliche Handschrift nicht producirt werden kann? (wenn nämlich diess der Fall seyn sollte; was wir nicht wissen.) Nothwendig ist also, unter solchen Umständen, die Aufzeigung der eigenen Handschrift zum Erweiss der Aechtheit eines Werkes nicht; und noch viel weniger kann, rechtlicher Weise, unter solchen Umständen, die Unmöglichkeit, sie aufzuzeigen, als Erweiss seiner Unächtheit gelten. Dennoch: irgend Etwas bleibt sie immer, wenn nun einmal ein Gegner gegen das Uebrige sich verblenden, oder als sey er verblendet, aus irgend einer besondern Ursache sich stellen und streiten will, oder auch, wenn er, was alle Welt erkennt, wirklich nicht erkennen kann und darum streitet; Etwas bleibt es immer, und wenigstens das, was ihn, den Gegner und Streiter, vor allen, auch den blöderen Augen mit Eins ganz darniederschlagen und, wie er selbst sich dann am Boden noch drehen und wenden möchte, seine Sache zu Ende bringen würde.

Nun ist Hrn. Gottfried Weber kürzlich in Wien eine Fatalität passirt, welche die Sache selbst ganz entschieden fördert und zu Stande bringt; über diese Fatalität haben wir mithin, nach unserm Zweck, hier kürzlich zu berichten.

Die Misshandlung nämlich, welche der geehrte Greis, Hr. Abbé Stadler, von Hrn. Gottfr. W. hat erfahren müssen, dafür, dass er in mehrmals angeführtem Schriftchen die Wahrheit ganz einfach und so genau, als sie ihm bekannt, ausgesprochen hat: diese Misshandlung bewog den Hrn. Besitzer der eigenen, ursprünglichen Handschrift Mozarts, wie sie bey seinem Tode noch ohne irgend eine fremde Zuthat vorgelegen, und auf deren Verschwunden- oder Verborgen-Seyn man bisher gepocht hatte, aus seiner Zurückgezogenheit hervorzutreten, und sie, diese Handschrift, Hrn. Stadler mitzutheilen, damit er jeden rechtlichen Gebrauch zu seiner Rechtfertigung davon machte. Diese Handschrift nun siehet vollkommen so aus, wie man, im Allgemeinen und Wesentlichen, seit der ersten Bekanntmachung des Werkes wusste und vielfältig öffentlich angab; wie sie nun aber Hr. St., nach eigener, genauer Prüfung, auf's vollständigste und pünktlichste, auch in Kleinigkeiten und Nebendingen, in seinem Schriftchen geschildert hatte, und enthält das ganze Requiem, bis zu den Worten: Quam olim, Da capo, den letzten, die überhaupt Mozart geschrieben — einzig mit Ausschluss der Einleitung und des darauf folgenden Kyrie, welche beyde Sätze ursprünglich nicht angeheftet waren, und darum in der eigenen, ursprünglichen Handschrift, jetzt, entweder verloren gegangen oder in andere, jetzt noch unbekannte Hände gekommen sind *). Nun hatte Hr. St. gar nichts weiter zu thun, als die Aechtheit der Handschrift dieser Urkunde, als wirklich Mozarts, von denen anerkennen zu lassen, die, theils Tonkünstler, theils Musikkenner, noch mit Mozart gelebt hatten, oder sonst mit seinen Manuscripten ganz vertraut, auch übrigens im Besitz eines so allgemeinen Ansehens und Vertrauens sind, dass es gar Niemanden einfallen kann, den geringsten Zweifel gegen ihre Aussagen zu hegen. Und das hat Hr. St. gethan. Beethoven, Eybler, Gänsbacher, Gyrowetz, Carl und Joseph Czerny, Leides-

*) Auf diese zwey Sätze dürfte sich wahrscheinlich auch beschränken, was zuerst Hr. HR. André in Offenbach bey der Ankündigung der, noch zu erwartenden Ausgabe seiner, von Mozarts Wittwe erhaltenen Abschrift des Ganzen, mit Süssmayrs Zusätzen, aber auch mit genauer Bezeichnung alles dessen, was M. und was S. zugehört — öffentlich ausgesprochen hat; dass nämlich M. bey dieser Arbeit frühere seiner Vorarbeiten benutzt habe. M., eben um die Zeit, welche Hr. A. angiebt, schrieb, in Verehrung und Begeisterung für Händel, Mehres, was auch nach seinem Tode gedruckt worden ist, theils (ganz bestimmt und unverholen) über Händel'sche Themata, theils in dessen Geschmacke nach eigenen Erfindungen. Jene zwey Sätze des *Requiem* gehören bekanntlich unter die Stücke erster Art; mögen wohl damals entstanden, und da M., wie alle Welt, sie gut fand, auch in den letzen Monaten seines Lebens mit Arbeiten ungeheuer beladen war, hier aufgenommen worden seyn.

d. Verf.

dorf, **Streicher**, **Mozarts** in Wien anwesender **Sohn**, unter den Tonkünstlern; von **Mosel**, von **Kiesewetter**, von **Doppelhof**, **Haslinger**, **Kandler**, unter den Musikkennern (wir führen hier nur diese an, weil sie auch auswärtig am bekanntesten seyn werden), die sämmtlich Mozarts, ohnehin leicht zu unterscheidende Handschrift, wie ihre eigene kennen, haben jenes Manuscript als solche unbedingt anerkannt, auch Hrn. St. Befugniss gegeben, sie zu nennen, und dass jenes von ihnen geschehen sey, öffentlich bekannt zu machen; (wie auch mehre Andere, welche wir hier nicht angeführt haben) dieser aber hat diess gethan in dem, so eben erschienenen Schriftchen: *Nachtrag zur Vertheidigung der Aechtheit des Mozartschen Requiem*, vom Abbé Stadler; Wien, bey Tendler; wo man nun ausführlicher lesen kann, was wir hier kurz berichtet haben. Man kann dort auch noch manches Andere, Gute und Wahre, lesen, was wir aber hier, unserm angegebenen Zwecke getreu, nicht berichten.

Was wird nun wohl Hr. Gottfried Weber thun? Das können wir nicht wissen; aber nach dem, wie er bisher verfahren, zu urtheilen, eher Alles, als, mit geraden Worten oder durch Stillschweigen, eingestehn, er habe sich geirrt und im Irrthume mannichfaltig übereilt. Eins aber können wir, und wird nun auch Jedermann wissen: Was Hr. W. auch noch thun möge, das kann nicht weiter von Einfluss **auf die Sache selbst**, als um welche es uns allein zu thun ist, seyn, gewiss aber von Einfluss auf ihn, wenigstens in wie weit er als Autor vom Urtheile des verständigen, nun ganz befriedigend unterrichteten und rechtlichen Publikums abhängt.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat September. Am 1sten, im **Kärnthnerthortheater**: *Leonide*, ou *La Vieille de Suresne*, Vaudeville en trois Actes. Ein auf die Thränendrüsen berechnetes Rührspiel, und obendrein noch höchst langweiliger Art. Das ewige Geleyer dieses Singsangs anzuhören, ist ermüdend.

Am 4ten, ebendaselbst: *L'Ami intime*, Vaudeville en un Acte. Wenigstens ein witziger Dialog und pikante Scenen. Im übrigen wie oben. Dallayrac's *Adolph et Clara* wurde gut gespielt, und Hr. Brice sang auch recht nett darin.

Am 5ten, **in der Pfarrkirche** bey Sct. Joseph auf der Leimgrube, zu Carl Maria von Webers Todtenfeyer: Mozart's *Requiem*, worin die Demoiselles Schechner und Franchetti, die Herren Eichberger und Borschitzky die Solopartieen ganz vortrefflich ausführten, und die zahlreich besetzten Chöre mit höchster Energie zusammenwirkten. Da nun einmal auf unserm Erdenrunde nichts vollkommen ist, so würden Kleinigkeits-Jäger auch an dieser herzerhebenden, wahrhaft begeisternden Production einiges zu mäkeln gefunden haben, z. B. dass die Blechinstrumente mitunter zu vorlaut waren, dass manche Tempi übernommen wurden, dass der Posaunist im Tuba mirum sich nicht in seinem Geleise hielt, dass man eine schärfer gezogene Gränzlinie zwischen Schatten und Licht gewünscht hätte, und andere dergleichen Minutien mehr. Wir nehmen übrigens keine Partey in der Streitfrage über die Echtheit dieser Seelenmesse, und lassen dahin gestellt seyn, ob Mozart seinen *Schwanengesang* ganz vollendet oder in Bruchstücken hinterlassen, und welchen grössern oder geringern Antheil Süssmayer daran habe; wie es nun einmal ist, erscheint es uns bey jedem erneuerten Anhören als ein ächtes, in heiliger Weihe empfangenes Meisterwerk.

Im **Josephstädter-Theater**, zum Vortheile des Hrn. Bartholemy, Basssängers: *Der lustige Schuster*, komische Oper von Pär. Vormals begnügte man sich mit solcher leichten Waare; jetzt verlangt man glänzenderes zu sehen, und lärmenderes zu hören, und diess ist eben der Uebel grösstes. Unter den Darstellenden verdient nur Dem. Vio als Frau von Weller mit Auszeichnung genannt werden.

Am 7ten, **im grossen landständischen Saale**: Jahres-Prüfung der Zöglinge des vaterländischen Conservatoriums, eröffnet mit einem Prolog in italienischer Sprache. Auf diesen folgte: 1. Ouverture zur Oper *Hiltrude*, von Lindpaintner. Ein trefflich gearbeitetes, glänzendes Tonstück, so exact und feurig zusammengespielt, von hinreissendem Instrumentaleffect. 2. Abendlied von Gellert: „Herr, der du mir das Leben", als Vocal-Chor für 2 Sopran- und 2 Altstimmen, von Ignaz Ritter von Seyfried. Dieselben Worte des

unsterblichen Dichters hat Haydn durch seine contrapunktische Kunst verewigt. Hier sind sie eine fromme Herzensergiessung, schuldlosen Kleinen in den Mund gelegt; daher mit Recht die Melodie höchst einfach, zart, schmucklos und innig; in diesem Geiste vorgetragen musste der kindliche Gesang einer freundlichen Mädchenschaar tiefe Rührung hervorbringen. 3. Concertino für zwey Waldhörner, von Lindpaintner, gespielt von den Schülern Leeb und Zimmerl. Der Meister hat für Meister im Münchner Orchester geschrieben; diess berücksichtigt, entsprachen beyde Bläser billigen Anforderungen. 4. Vocal-Chor: „Arbeit macht das Leben süss," von Gyrowetz: eine muntere Weise, ganz für fröhliche Knaben geeignet. 5. Violoncell-Variationen von Merk (in F dur), gespielt von dem Zögling Bauer. Er versteht auf seinem Instrumente zu singen; die Passagen sind rein und auch im raschesten Dahinrollen vollkommen deutlich. 6. Terzett von Pucita, gesungen von Demoiselles Kierstein, Mayerhofer und Hrn. Tietze; Galanterie-Waare. 7. Rondeau für die Hoboe, von Freyherrn von Lannoy, vorgetragen von Pötschacker. Sein Ton war voll, rund, stark und sonor; sein Spiel fertig, sicher, brillant und geschmackvoll; die Composition lebendig, angenehm und pikant; 8. Morgengebet aus der Oper *Joseph und seine Brüder*. Hohe Ehre dem Künstler, der noch lange fortleben wird in der Heiligkeit dieser Hymne! 9. Variationen für die Clarinette, von Riotte, gespielt von Kröpsch. Hier ist Seele und Gemüth; er weiss und fühlt, was er will; 10. Sextett aus Mozarts *Così fan tutte*; 11. Polonaise für die Violine von Mayseder (in A dur), vorgetragen von Broch. Dieser kleine Virtuos, erst seit Jahr und Tag Zögling des Institutes, kann etwas tüchtiges werden; mit Selbstvertrauen und Herzhaftigkeit arbeitete er das schwierige Tonstück herunter, als ob's Kinderspiel wäre, und was missglückte, wurde weit überwogen durch die Ausführung so mancher Stellen mit einer Bravour, welche bey solchem Alter ans Unglaubliche gränzte; 12. *Der 23ste Psalm:* „Gott ist mein Hirt," Gesang für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung des Pianoforte, von Schubert. Erhaben und würdig, aber sichere Treffer erfordernd. Bey aller Sicherheit im Intoniren möchten die Zöglinge der dritten Klasse ohne die unterstützenden Accorde und Zwischenspiele des Instrumentes sich nicht haben behaupten können; 13. Adagio und Variationen für das Fagott, von Kummer dem jüngern, welche der talentvolle Schüler Eisler, trotz der wenig ansprechenden Composition, beyfällig ausführte; 14. Chor: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes," aus Joseph Haydn's *Schöpfung*, bey welchem durch unerklärliches und unerträgliches Schleppen die ganze imposante Wirkung vernichtet wurde.

Im Kärnthnerthor-Theater zum ersten Male: *Die umgeworfenen Kutschen*, komische Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französischen des Dupaty, mit Musik von Boieldieu. Ist bereits von anderen deutschen Bühnen aus bekannt. Eine Handlung ist kaum darin vorhanden. Drey alberne Landnymphen, ein Pärchen, das sich liebt und neckt, die oft verbrauchte Maske eines Pariser Narciss, eine Dame, die nur da ist, um die Verliebten zusammen zu kuppeln, ein monströs beleibter Onkel, der selbst nicht recht weiss, was er will, eine alte, sentimentale Närrin, einige episodische Nebenfiguren, endlich der Wendepunct des Ganzen, ein Landedelmann, welcher alles vergöttert, was aus der Hauptstadt der Welt kömmt, sein Schlösslein für ein zweytes Versailles hält, und absichtlich die Wege seiner Umgebung also verderben lässt, dass alle vorbey passirenden Wagen umwerfen und zerbrechen müssen, bloss aus dem egoistischen Grunde, immer eine zahlreiche Gesellschaft bey sich zu sehen, da die planmässig Schiffbruch-Leidenden bey ihm stets die gastfreundlichste Aufnahme finden — diess sind die Ingredienzen eines Ragout mêlé, welches, mit einer pikanten Sauce des witzigen Franzmannes zugerichtet und durch eine muntere Tafelmusik belebt, allenfalls ein paar Stündchen verkürzen kann. Ausser Boieldieu's unbestreitbarem Verdienste kam indess der Beyfall meist auf Rechnung sämmtlicher Mitspielenden, unter welchen der wackere Forti obenan zu setzen ist. Ein Character, dessen Grundlage ein Steckenpferd ist, dem er leicht das Jahr hindurch einige Dutzend Arme und Beine opfern kann, ist wohl an und für sich weder ästhetisch noch dramatisch; da er aber durch so viel Humor und Bonhommie gemildert erscheint, so kann man dem närrischen Sonderlinge, dem gutmüthigen Schwätzer bey all seinem grillenhaften, bornirten Wesen nicht gram werden. Dem. Schechner (Mad. Melval), Dem. Heckermann (Dormeuils Nichte Elise) und

Hr. Eichberger (deren schmollender Liebhaber Armand) sind zwar nicht reichlich beschäftigt, doch so wohllautende Stimmen müssen allenthalben vortheilhaft wirken. Hr. Cramolini (Florville) traf glücklich den faden Ton des geckenhaften Modestutzers; Dem. Bondra (Fräulein Aurora) wusste in ihrer scharf gezeichneten Karrikatur sich vor jeder Uebertreibung zu bewahren; Hrn. Dirzka's Persönlichkeit scheint eigens für den corpulenten Onkel Rund geschaffen; auch jedes der übrigen war an seinem Platze. Die Musik, wiewohl ihren Geschwistern *Johann von Paris* und *weisse Frau* nicht gleichkommend, wird durch Anmuth und Lieblichkeit immer Freunde gewinnen. Folgende Tonstücke gefielen am meisten: 1. Die Introduction, ein äusserst melodisches Sextett; 2. Dormeuil's Arie, worin er die Vortheile anpreisst, welche er dem heillos schlecht unterhaltenen Wege verdankt, und die Gäste aufzählt, die er dadurch in seinem Garne gefangen. Da kommen Dichter, Schauspieler, Componisten, Sänger und Virtuosen vor; auch einer Fodor, eines Lablache und Drouet wird lobpreisend erwähnt. Forti trug sie unvergleichlich vor; 3. Die grosse Arie der Madame Melval; diese stellt hier zwey Personen dar, macht sich selbst im Namen ihres Pariser Bekannten Florville eine Liebeserklärung, und beantwortet sie auch. Diese Scene, meisterhaft gearbeitet, von Dem. Schechner gesungen, der ihre vollen Alttöne dabey trefflich zu statten kommen, war von hinreissender Wirkung; 4. Das erste Finale. Die Ankunft der umgeworfenen Postwagen-Passagiere, in ihrem verstörten Zustande, des schmachtenden Fräuleins Aurora, des vom Kutschenhimmel, auf welchen er sich vor seiner Nachbarin Papageyen, Hunde, Katzen, Cartons und Schachteln zu einem behaglichen Schläfchen geflüchtet, weit ins Feld hinaus geschleuderten Fleischklumpens, Hrn. Rund und seiner Unglücksgefährten, eines Tenorsängers, dem beym Sturze das hohe G abhanden gekommen, eines Pächters, eines Themis-Priesters u. s. w. Diese Scenen bieten in der That recht drollige Momente dar, und sind in der Musik mit frischen Farben colorirt; 5. Ein höchst anmuthiges Duett zwischen Dormeuil und Elise (Hr. Forti und Dem. Heckermann); 6. Eine trefflich characterisirte Strophen-Canzonette Fräulein Aurorens (Dem. Bondra), eine Klage über ihre leidigen fünfzig Jährchen; 7. Ein eingelegtes Duo von Rossini, welches die Demoiselles Franchetti und Dotti recht niedlich ausführten; 8. Variationen über „Au claire de la lune". Unser Sonderling pfuscht nämlich auch ins Tonsetzerhandwerk, und giebt vor, dieses als veraltet verschrieene Thema selbst auf diese Weise verändert zu haben. Die Parodie liegt in der unrichtigen Scansion der italienischen Worte, die über diese Melodie ganz unbarmherzig geradbrecht werden. Der moderne Geschmack wird durch die argen Schnörkeleyen der Singstimmen scharf persiflirt, allein die Begleitung ist sehr zart, und die Durchführung der glücklichen Idee naiv und originell. Der Vortrag der Dem. Heckermann und des Hrn. Forti war allerliebst; 9. Ein siebenstimmiger Canon, den Dormeuil ex abrupto componirt, von seinen Nichten aufschreiben, und, nach vertheilten Stimmen, a vista absingen lässt. In melodischer Hinsicht einer der schönsten Sätze; 10. Das Duett zwischen Mad. Melval und Florville. Die Pointe, dass sie ihren Anbeter mit denselben Phrasen mystifizirt, welche sie in der Arie des ersten Aktes, gleichsam phrophetisch, zu ihrer Vorstellungs-Rolle einstudirte, kann nicht effectvoller berechnet werden. So hat denn auch dieses Werk Gnade gefunden, und sein leichtfertiges Wesen wird uns noch manches Stündchen erheitern.

Am 9ten, ebendaselbst: *l'Ami intime,* Vaudeville. *Le Colonel,* Vaudeville.

Am 10ten, im Josephstädter-Theater: *Die Frau Mahm* (Muhme) *aus dem Pusterthale,* Posse mit Gesang in zwey Aufzügen von Gleich, mit Musik von Kauer. Diese Tyroler-Dirne ist vermuthlich eine Wiedertäuferin, und schon einige Decennien alt, aber, um sie unkenntlich zu machen, mit einigen frischen Lappen aufgestutzt worden. Ja, wenn die Musik nicht als Verrätherin aufträte! Wer wird 1826 dem greisen Kauer noch eine solche Composition ansinnen wollen!

Am 13ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Die Nachtwandlerin,* ländliches Divertissement von Taglioni; Musik von Gyrowetz. Eine anspruchlose Kleinigkeit, mehr haltend, als das läppische Programm auf den Affichen verspricht. Voraus ging eine musikalische Akademie, worin unter andern vorkam: Concert-Polonaise für die Violine und Phantasie und Variationen auf der G-Saite, componirt und von Hrn. Mazas gespielt, welcher, so wie bey seiner ersten Anwesenheit, in beyden Sätzen glänzend aufgenommen wurde,

und Hummels Pianoforte-Concert in E dur, von Hrn. Adalbert Sowinsky mit grosser Fertigkeit, mit Gefühl und Ausdruck vorgetragen.

Am 14ten, ebendaselbst: *La maison en loterie*, Vaudeville; *Le Délire*, Opera; Musique de Berton. Wohl gut, dass Ende dieses Monats die französischen Vorstellungen aufhören, denn selbst die Freybillets wollten das Haus nicht mehr füllen helfen.

Am 15ten, im Leopoldstädter-Theater: *Glück in Wien!* oder *Armidens Zaubergürtel*, Feenspiel mit Gesang in drey Aufzügen von Adolph Bäuerle; Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Zum Benefice des artistischen Directors Hrn. Johann Sartory. Das Glück, welches diess verkrüppelte Wesen hier in Wien machte, ist nichts weniger als beneidenswerth.

Am 16ten wurde die Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums in Gegenwart des Protectors dieses Institutes, des Cardinal-Erzherzogs Rudolph von Oesterreich wiederholt. Se. kaiserl. Hoheit bezeigten sowohl den gewählten Gegenständen, als der gelungenen Ausführung die volle Zufriedenheit.

Im Josephstädter-Theater, zum ersten und letzen Male: *Felix und Gertrud*, oder *Der Bräutigam auf der Flucht*, Posse mit Gesang und Tanz in drey Aufzügen; Musik von Volkert. — Requiescat in pace!

Am 20sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Le Maître de Chapelle*, Opéra; Musique de Pär. *Le Secretaire et le Cuisinier*, Vaudeville. Schon aus der Uebersetzung bekannt.

Am 22sten, ebendaselbst: *Jadis et aujourd'hui*, Opéra; Musique de Kreutzer. Missfiel. *Le Fonds des Pouvoirs*, Vaudeville.

Am 27sten, im Josephstädter-Theater: *Die steinerne Jungfrau*, Feenspiel mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen; Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser. Könnte eben so gut das wächserne, oder papierene, oder überzuckerte Fräulein heissen; die Jungfrau ist nun einmal verzaubert; warum? das weiss zwar niemand; allein, das thut nichts zur Sache; die Musik klingt ganz charmant, beynahe, als ob's die *weisse Frau* wäre: das schadet wieder nichts; nach der neuesten Mode nimmt jeder, wo es etwas findet; Dem. Vio präsentirt sich als Edeldame, Bauernmädchen, Gärtnerjunge und Fee, singt und spielt allerliebst; das Ganze geht seinen gewöhnlichen, ordentlichen Gang; wir schauen, hören, werden, ohne daran zu denken, ein paar Stunden älter, und sind, wenn die Geschichte aus ist, nicht klüger als vorher; das hat aber auch nichts zu sagen; bleibt doch alles hübsch in statu quo, wie bey den Chinesen.

Am 28sten, im Leopoldstädter-Theater, zum Vortheile des Hrn. Kapellmeister Drechsler, ein von ihm in Musik gesetztes komisches Singspiel, genannt: *Die Abenteuernacht*. Die Originaldichtung ist von Theodor von Haupt, verballhornt von einem Komiker dieser Bühne, Johann Lang; so wurde denn daraus ein Zwitterding von Witz und Aberwitz; eine süss-saure Brühe, die Niemanden munden will. Gleiches gilt von der Composition.

Berlin. Uebersicht des October. Die königl. Schauspiele gaben am 7ten zuerst und seitdem stets bey vollem Hause: Den *goldenen Schlüssel*, grosse komische Zauberpantomime mit Tanz, in zwey Abtheilungen, mit Maschienerieen und Verwandlungen von J. L. Lewin, Pantomimenmeister am k. Hoftheater zu London und am k. k. Theater an der Wien. Durch den Uebergang des Hrn. Lewin vom königstädtischen Theater, wo er sich durch *Ein Uhr* und *Jocko* unsterblich gemacht hat, zu den königl. Schauspielen hat sich für diese eine neue Geldquelle eröffnet. Mehr braucht man von einer solchen Staatsaction nicht zu melden. Der Inhalt der Pantomime ist der gewöhnliche: Arlequin (Hr. Lewin) und Colombine (Dem. Rosa Lewin) sind die Haupt- und Liebespersonen; Pantalon (Hr. Keene) und Pierot (Hr. Evans) das feindliche Princip. Der goldene Schlüssel kommt nur im Anfange vor, und wirkt nicht weiter in den Gang des Stücks, das aus Verwandlungen und Spässen besteht, die präcis ausgeführt werden. Die Musik (unbekannt, von wem arrangirt) hat einen originellen Character; die Melodie ist überall dem Rhythmus untergeordnet. Den 10ten zum ersten Mal: *Die Mäntel*, oder *der Schneider in Lissabon*, Lustspiel in zwey Abtheilungen, frey nach Scribe, von C. Blum. Ich erwähne dieses mit Beyfall aufgenommene Stück nur wegen der Musik des zur Handlung gehörigen Melodramas zwischen den beyden Abtheilungen, die wie die scenische Einrichtung von dem Bearbeiter ist. Am 15ten gab man zur Feyer des Geburtsfestes des Kronprinzen die neu einstudirte

Oper *Palmira, Prinzessin von Persien*, in zwey Abtheilungen, mit Ballet; nach dem Italienischen bearbeitet von C. Herklots; Musik von Salieri; Ballets von Telle; in Scene gesetzt vom Hrn. Regisseur C. Blum. Die Oper ist 1796 geschrieben. Sie ward unter Spontinis Leitung sehr präcis ausgeführt; dieser hatte statt der kleinen Ouverture des Componisten die zu Winters *Kalypso* und statt der alten breiten Arien der Palmira zwey brillante Allegri di bravura, wahrscheinlich von Zingarelli und Sim. Mayr, gewählt. Die Besezzung war vortrefflich; Mad. Schulz gab die Palmira, Hr. Bader den Alcindor, Hr. Blume den Oront, Hr. Devrient d. j. den Alderan, Dem. Carl und Hoffmann die Frauen der Palmira etc. Vorzüglichen Beyfall erhielten: Alcidors Arie: O der Liebe Engel wallen etc; Palmiras Recitativ und Arie: Doch von widrigen Gefühlen etc. und das Finale; so wie im zweyten Aufzuge das Quintett: Glück oder Missgeschick etc; Oronts Arie: Deine Haare, die sich sträuben etc; Alcindors Arie: Einen Blick noch, o Geliebte etc; Palmirens Arie mit Chor: Theurer, wie trag' ich diess Leiden etc.

Hr. Hauser, vormals am königl. Hoftheater zu Dresden, hat uns durch drey Gastrollen erfreut. Er gab am 22sten den Figaro in Rossini's *Barbier von Sevilla*, am 24sten den Tristan d'Accunha in Spohrs *Jessonda* und am 31sten den Lysiart in Webers *Euryanthe*. Sein angenehmer Mittelbass ist kunstmässig gebildet, rein intonirend, gleichtönend und vernehmlich; auch die Theaterroutine und das Aeussere machten ihn zu einer erfreulichen Erscheinung.

Von den Zwischenspielen verdienen Auszeichnung: am 25sten Hr. C. G. Belcke, Mitglied des Orchesters zu Leipzig, der ein Concertino für die Flöte von Keller mit gutem Ansatz, schönem Ton und grosser Volubilität fertig und ausdrucksvoll vortrug, und am 29sten die Herren Tretbar und Queisser, auch Mitglieder des Orchesters zu Leipzig. Jener blies ein Concert für die Clarinette von Lindpaintner mit Sicherheit, Ausdruck und Kraft; dieser trug ein Concertino für die Bassposaune von Rothe präcis vor; er weiss seine starke Brust durch richtige Oekonomie des Athems zu grosser Ausdauer zu benutzen.

Das königstädtische Theater hat in diesem Monate nur die alten, viel besprochenen Opern wiederholt. Ein ehemaliges Mitglied der Bühne, Dem. Aug. Sutorius, die wegen Kränklichkeit die Gesellschaft vor einigen Monaten verliess, hat nach ihrer Genesung mit grosser Freude ihrer zahlreichen Freunde drey Gastrollen gegeben; am 4ten die Zilli in Müllers *Aline;* am 6ten die Liesel im *Tyroler Wastel* und am 12ten die Fee Rosa in W. Müllers und F. Rosers *Fee aus Frankreich.*

Von den Concerten dieses Monats sind folgende auszuzeichnen: Am 4ten führte Hr. Organist Hausmann zum Besten der Wadzeckanstalt und der Orchesterwittwenkasse Haydns Meisterwerk *die Schöpfung* auf. Die Solopartieen führten die Demoiselles Sontag und Carl und die Herren Stümer, Blume und Devrient aus, die Instrumentalpartie die königl. Kapelle unter der Leitung des Hrn. Musikdirector Möser und die Chöre das Gesanginstitut des Hrn. Hausmann. Die Garnisonkirche, in der die Aufführung geschah, war überfüllt, und sie ist bekanntlich die grösste in Berlin. Der Ertrag war nach Abzug der Kosten 1544 Thlr. 14 Sgl., wovon ein Drittheil an die königl. Orchesterwittwenkasse und zwey Drittheile an den eisernen Fonds der Wadzeckanstalt fielen. Den 19ten wurde zum Besten der 80 Waisen des Friedrichstifts ein Concert als Nachfeyer des Geburtsfestes des Kronprinzen gegeben. Die Ouverture aus Winters *Kalypso* und mehre Gesang- und Instrumental-Solos wurden darin meisterhaft vorgetragen, doch war der Ertrag gering. Am 25sten gab der königl. Kammermusikus Hr. Fr. Belcke Concert, und zeigte in einem selbstcomponirten Concerte für die Bassposaune seine Sicherheit und Fertigkeit auf diesem kolossalen und schwer zu handhabenden Instrumente, besonders in den schwierigsten Passagen und Läufen und im lang gehaltenen Triller. Auch sein schon vorher erwähnter Bruder, der Flötist Hr. C. G. Belcke aus Leipzig, ward mit Beyfall gehört.

M a n c h e r l e y.

Das Urtheil der Meisten ist ein Akt der Ichheit. Es zieht an, stösst ab, es greift hinaus in die Welt, es strahlt das Ich hinaus in's Universum. Was dem Selbst zuwider ist, gegen das hat es tausend Einreden, „wenn“ und „aber,“ warum es ihm nicht gefällt, tausend Ausreden, warum es

sich ihm nicht nähern mag. Die urtheilende Selbstheit stemmt alle ihre Seiten gegen den Gegenstand ihrer Abneigung, und weil sie nicht concentrisch mit ihm ist, so begegnen sich alle ihre Radien geradezu oder schief, stossen, durchschneiden, stören sich in allen Zonen. Sie durchbohrt ihn mit den ihrigen, wie mit hundert Dolchen, statt ihn herankommen zu lassen und ihn centrisch aufzunehmen.

Wenige wissen die tiefe, reiche Eigenthümlichkeit eines Gegenstandes zu schätzen, seine Wesenheit zu achten, und das, worin er Kraft, Wirksamkeit, Tugend hat, anzuerkennen, auch wenn es ihrer Neigung nicht zusagt.

* * *

Die theoretischen Wissenschaften lehren so vieles, ohne es durch's Experiment anschaulich zu machen; sie sprechen so oft von entlegenen, dem Menschen nicht gegenwärtigen Zuständen. Die Geschichte weiss selten ihre Gestalten recht in den lebendigen Vordergrund zu bringen. Dichtkunst, Dramatik, Malerey treten uns schon näher; die Musik aber setzt sich unmittelbar in uns hinein. Sie lässt es geschehen, dass mit ihr Lehrendes, Geschichtliches, Poetisches, Dramatisches, Malerisches verbunden werde; aber sie selbst ist nach ihrer wesentlichen Gewalt eine unmittelbare Erregung unseres Gemüths zu fortgesetzten, mit ihr harmonischen Bebungen.

Kurze Anzeigen.

VIII Choräle mit begleitenden Canons verschiedener Art —— von M. G. Fischer. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 8 Gr.)

Diese ganze Gattung, auf welche die grossen Contrapunctisten und Organisten der Vorzeit so viel hielten, besitzt also noch Freunde, die sie ehren und lieben, und Meister, die ihrer mit eben so viel Scharfsinn, als Gewandtheit, mächtig sind? Hr. F. zeigt, dass das so sey. Er hat die Lösung der Aufgabe sich sogar vorsätzlich noch dadurch erschwert, dass er fast durchgehends sehr alte, mithin in ihren melodischen und harmonischen Gängen von den melodischen und harmonischen Gängen unserer Zeit weit entlegene Choräle gewählt hat, wodurch, wie sich von selbst versteht, die canonische Begleitung, sollte sie fliessend bleiben und auch dem Ohre Etwas geben, das es nicht ungern aufnimmt, keineswegs bequem fiel; dass er das „verschiedener Art" auf dem Titel sehr weit trieb, jede Nummer anders gestaltete, und auch einige der schwierigsten und seltensten Arten herbeyführte etc. So ist ein Werkchen entstanden, das, ungeachtet seiner wenigen Bogen, denen, welche überhaupt an dieser ganzen Gattung Musik (die man vielleicht die scholastische nennen könnte) Theil nehmen, Belehrung und Freude; denen, welche wenigstens etwas davon kennen und einigermaassen anwenden lernen wollen, Aufforderung und Stoff zu anziehenden und fruchtbringenden Studien; ihm selbst aber, dem Verf., als einem unserer trefflichsten Contrapunctisten, von neuem Ehre bringen wird. Denen, welche dieser ganzen Gattung noch gar nicht gewohnt sind, doch sich einigermaassen für sie interessiren lernen möchten, dabey aber von dem, was man jetzt Effect zu nennen pflegt, noch wenig abstrahiren können — empfehlen wir, mit den Stücken anzufangen, wo der Choral, wie in No. 4, in das Pedal gelegt, oder doch, wie in No. 2, ein obligates Pedal dazugesetzt ist. Will der Verf. wissen, welche Nummern, wie oft wir auch zu ihnen zurückkehren, die liebsten sind? No. 2 und 8, obgleich sie nicht die künstlichsten sind.

Sonatine pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par C. Schwenke. Oeuv. 11. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Ein lebhaftes, aber nicht rauschendes Allegro, ein romanzenartiges Andantino und ein gefällig scherzendes Allegretto — alle drey Sätze auf angenehme Melodieen gebaut und aus ihnen entwickelt; für die Ausführung leicht, doch nicht für Elementar-Schüler, vielmehr für schon einigermaassen fortgeschrittene zur Uebung, und für Liebhaber, die Grosses nicht bezwingen können, doch aber bey gefälligen Erfindungen auch einige kunstgemässe Ausarbeitung wünschen, zur Unterhaltung. Beyden wird die kleine Sonate willkommen seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15sten November. N°. 46. 1826.

Auszug aus der Schrift: *Die Elemente der Tonkunst, als Wissenschaft etc. von Dr. J. A. Walther.* 8. Hof, 1826.

Von dem Verfasser mitgetheilt.

Von dem Ton und dem Dreyklang.

Nur in der absoluten Form des Tons liegt die Musik als Wissenschaft begründet, erhält die Verwandtschaft der Töne, die als etwas Abgeleitetes nicht an die Stelle des Princips gestellt werden kann, selbst erst ihre lebendige Bedeutung und wissenschaftliche Beziehung.

Obschon beyde ungetrennt, ist die äussere Form des Tons, wie sie in der Erscheinung durchbricht, mit seiner innern nicht zu verwechseln; dennoch vermag diese keiner in Wahrheit zu begreifen, dem jene — wozu sich freylich viele unberufen fühlen mögen — nicht schon vorher klar geworden. Nur aus dieser höhern und einzigen Ansicht des Tons geht hervor, was es heisse „der Ton sey Einheit in der Duplicität und Duplicität in der Einheit, und was einige begeisterte Alte unter dem Worte Trias, mit dem sie ihn bezeichnet, verstanden haben.“

Ist nun aber der Ton eine Trias*), so ist der Dreyklang nichts als der in sich zerlegte Ton selbst; so dass durch ihn durch drey Glieder, die aber in sich Eins, — ausgedrückt wird, was dieser als ein einziges in sich bezeichnet. Wie sich aber der einzelne Ton in den Dreyklang zerlegt; so muss sich nothwendig der Dreyklang, der triadischen Form des Tons entsprechend, selbst wieder in sich zerlegen und als Dreyklang der Tonika, der Ober- und Unter-Dominante auseinandertreten. Aber aus diesen drey Dreyklängen oder Akkorden besteht jede Tonleiter, und so wäre also mit der erscheinlichen Genesis des Tons und des Dreyklangs auch die der Tonleiter, wie nothwendig, selbst gegeben.

*) Daher weist der einzelne Ton nach seiner sinnlichen Erscheinungsweise auf ein Anderes als ihn Supplirendes hin, welches der Dreyklang ist, in dem er sich erst als Ternar irdisch vollkommen gestaltet; so dass man sagen kann, die Prim wird durch die Terz, wie die Terz durch die Quint, und so der Ton in dem Dreyklange verständigt und in seiner von uns dargestellten triadischen Natur klar gemacht.

Von der Tonleiter insbesondere und dem nothwendigen Zerfallen derselben in eine durch ihre eigne Gliederung bestimmte Mehrheit von Tonleitern nach einem nothwendigen doppelten Gegensatze, der sich durch die Kreuz- und ♭-Vorzeichnung ausdrückt.

Die beyden Dominanten-Akkorde verbinden sich in der Tonleiter eben so unter sich, als sie sich mit dem Akkorde der Tonika verbinden, so dass auf ächt organische Weise alles, indem es in sich, auch in dem Andern ist. Die Tonleiter unter der Form der Einheit und des Gegensatzes nach aussen einmal gesetzt, muss sie nothwendig in sich zeugend werden und sich, nach dem in sie fallenden Gegensatze, nach zweyen, sich wie Ober- und Unterdominante, wie positiv und negativ, verhaltenden, grossen Richtungen fixiren, wie wir es in der von der Tonleiter C dur aus beginnenden Scheidung der Tonleiter in die der Kreuz- und ♭-Vorzeichnung sehen. Ihrer Construction entsprechend kann die Spaltung nur so geschehen. Sofern nämlich auf jedem Punkte die triadische Form des Tons hervortreten muss, können der Dreyklang der Tonika, der Ober- und Unterdominante nur Wechselbegriffe seyn, und das, was hier als Dreyklang der Ober- oder Unterdominante auftrat — nur die zwey differenten Seiten des ursprünglichen Dreyklangs der Tonika seyend — muss selbst hinwiederum als Dreyklang der Tonika seiner bestimmten Tonleiter auftreten; und zwar nothwendig unter dem gege-

benen Verhältnisse von positiv und negativ, in welchem wir die Ober- und Unterdominante, dem im Tone laut werdenden Urgegensatz entsprechend, als gegenseitig gegen einander auftretend erkannt haben; so dass also die Unterdominante, sich selbst als Tonika einer neuen Tonleiter setzend, innerhalb dieser besondern Beziehung nur Tonleitern der negativen Seite der ♭-Vorzeichnung; die Oberdominante aber, als positiv, nur positive oder Tonleitern, die der Kreuz-Vorzeichnung anheimfallen, aus und durch sich erzeugen kann.

Indem sich aber in diesen doppelten Reihen der Tonleitern derselbe Eine Gegensatz der Ober- und Unterdominante noch einmal bewegt, einigt er in einer andern Beziehung das so Geschiedene selbst wieder mit einander; so dass, abgesehen von jener andern Scheidung der Tonleitern in solche der positiven und negativen Richtung, sich alle, als wäre sie gar nicht da, selbst wieder unter sich in Dur- und Mollton-Leitern scheiden. Doch ehe wir davon insbesondere reden, muss noch, wie von selbst klar, bemerkt werden, dass die ursprüngliche Tonleiter C dur, mit denen der ersten und zweyten Reihe verglichen, gleich dem Tone, weder positiv noch negativ, sondern die Einheit von beyden ist, und aus diesem Grunde selbst nichts vorgezeichnet haben kann.

Von den Mollton-Arten.

Die Mollton-Leitern, nur das Integrirende der Durton-Leitern seyend, müssen auch, einige bloss formelle, auf ihren Gegensatz hindeutende Verschiedenheiten ausgenommen, dem Wesentlichen nach gleicher Weise organisirt seyn, und eben in dieser Beziehung hat man es als etwas Besonderes an den Molltonarten erkannt, (was aber nur der gleiche Typus ihrer Bildung mit den Durton-Leitern fordert, weil jede Tonika in ihren Unter- und Oberdominanten-Akkord einleitet,) dass sie, um ihres, zu dieser Fortschreitung nothwendigen Semitoniums nicht zu entbehren, im Aufsteigen durch die grosse Sext und grosse Septime gehen, wenn sie im Absteigen, dadurch gleichzeitig ihre Einheit mit den Durton-Leitern zu erkennen gebend, die natürliche Vorzeichnung mit den ihnen verwandten Durtönen theilen. Sich ganz an sie anlehend, leiten sie entweder unmittelbar in ihren Durton, oder leiten auch geradezu in dessen Ober- und Unterdominanten-Akkord, da sie sonst, gleich den Durtönen, nach dem gleichen Gesetze, nur in ihre Ober- und Unterdominante ausweichen.

Mit der Scheidung der Tonleitern in Dur und Moll ist auch die der Terz in die grosse und kleine eben so nothwendig gesetzt, als es die der Septime in die grosse und kleine bey ihrer ersten, der Kreuz- und ♭-Vorzeichnung war. Die grosse und kleine Terz, also der grosse und kleine Dreyklang, und in diesen demnach auch die Dur- und Molltöne mit dem verminderten Dreyklang, welcher die Einheit der beyden ersten vermittelt, sind ihrer Dreyzahl nach selbst nur durch die triadische Natur des Tons begründet, damit, wie es seyn muss, der organische Ternar auf jedem Punkte laut werde, und sich alles organisch durchdringe. Die kleine Terz kann daher immer und ewig nur negativ, wie die grosse nur positiv seyn, während der verminderte Dreyklang, der Einheit des Tons entsprechend, nur in Bezug auf die Scheidung von Dur und Moll im Organismus der Tonverhältnisse eine Stelle hat, das Getrennte in Dur und Moll wieder zu versöhnen, um in der Beziehung das Gleichvermittelnde zu seyn, wie es der verminderte Septimen-Akkord hinsichtlich der Kreuz- und ♭-Vorzeichnung ist.

Mit der Scheidung der Tonleitern in zwey der Vorzeichnung nach entgegengesetzte Richtungen ist nämlich, sofern damit nothwendig auch der Gegensatz der grossen und kleinen Septime hervorgerufen wird, der verminderte Septimen-Akkord, als das dritte vermittelnde Glied, eben so nothwendig gesetzt, als der verminderte Dreyklang durch die nothwendige Trennung der Tonleitern in Dur und Moll. Denn die Septime muss sich eben so gut der Drey unterordnen, die sie in der organischen Einheit der Töne mit dem Dreyklang, um sich zur selbstischen Tonleiter organisiren zu können, nicht entbehren kann, so fern ja schon mit der ersten Tonleiter die nothwendige Bedingung aller andern, und damit auch, kraft des Gegensatzes von Ober- und Unterdominante, die Septime in ihrem Gegensatze selbst als wesentlich gesetzt ist, der Gegensatz aber nicht ohne die Einheit seyn kann.

In dem Dreyklange der Tonika der Ober- und Unterdominante ist die Tonleiter bloss in sich gesetzt, durch die der Oberdominante entsprechende grosse und der Unterdominante entsprechende kleine Septime aber geht sie zugleich über sich hinaus, und zeigt uns an, wie sie durch diese beyden gleichzeitig den Keim zweyer ihr zunächst verwandten an-

deren Tonleitern enthält, von denen sie das zunächst Verknüpfende ist.

Daher ist auch die grosse und kleine Septime den Moll- wie den Durton-Leitern (nur den ersten die kleine unter der nothwendigen Form der Sext) wesentlich, und zwar so nothwendig, als beyde nach dem gleichen Gesetze der Ober- und Unterdominante und der Einheit beyder gebildet sind. Die grosse Septime, durch die der Mollton im Aufsteigen oder seinem Bildungs-Moment als durch sein nothwendiges Semitonium geht, kann aber nur unter der Form der Terz seiner Oberdominante als das Vermittelnde ihres Dreyklangs der Tonika mit ihr, der Oberdominante, erscheinen, so wie auch die grosse Sext nur die gleiche Terz von ihr auf die Unterdominante hinweist; so dass also in der That das, was in den Durton-Leitern sonst Sache der kleinen Septime ist, hier die grosse Sext übernimmt, und dieser Wechsel nur als eine den Mollton-Leitern eigenthümliche Sache anzusehen ist, obschon eben diese Beziehungen nur desshalb ein anderes Aeussere gewinnen, damit die Mollton-Leitern nach demselben Gesetze wie die Durton-Leitern construirt seyen.

Dass der Mollton nicht bloss, wie der Durton, in seine Ober- und Unterdominante ausweicht, sondern auch in die Ober- und Unterdominante seines ihm verwandten Durtons, daraus fliesst eben selbst hinwiederum die mögliche Bestimmung, dass die Molltöne, diesem andern Gesetz ihrer Ausweichung entsprechend, auch selbst im Aufsteigen gleicher Weise durch die kleine Sext gehen können, was sonst rein unmöglich wäre, indem diese nur der Grundton der Unterdominante ihres Durtons, oder die Terz ihres ihr entsprechenden, sich hieher beziehenden Molltons ist, wohin sie, wie in ihn selbst, gleicherweise ausweichen können.

Von dem Verhalten der Tonleitern zu einander und dem Grund ihrer nähern und fernern Verwandtschaft.

Die ganze Tonleiter ist so gut eine Trias, wie jeder einzelne Ton; wie sich daher zur Tonika einer gegebenen Tonleiter die Unter- und Oberdominante verhält, so verhalten sich auch die aus diesen beyden hervorgegangenen selbstständigen Tonleitern zu jener selbst. Drey in einem solchen Verhältnisse stehende Tonleitern machen, der Form des Tons entsprechend, unter sich nothwendig eine besondere Totalität oder Gruppe in der Reihe der Tonleitern aus, die sich in der Verwandtschaft einander näher stehen, als die übrigen. Derselbe Ternar aber positiv gesetzt, muss jedoch auch als negativ gesetzt hervortreten, und wenn daher die Molltöne das nothwendige Negative der Durtöne, als der positiven, sind; so ist von selbst klar, dass sich an diesen sich verwandten Ternar von Durton-Leitern ein gleicher der Mollton-Leitern anschliessen müsse.

Sofern nun aber jede der zu einer Gruppe sich verbindenden Tonleitern positiver und negativer Richtung selbst wieder ihre neue Unter- und Oberdominante mit sich bringt, so begreift man, wie eine gegebene Gruppe in ihre nächste nach jeder Richtung ausschweifen und sich auf diese Weise stufenweise, ohne Unterbrechung der Harmonie, die erste mit der letzten verbinden kann.

Von der nothwendigen Form und Beziehung des verminderten Dreyklangs aus der Construction der Tonverhältnisse.

Seine Form betrachtend, sieht man sehr klar, dass er ein eigenthümlich zusammengesetzter Akkord ist, und, ungleich den Akkorden der Ober- und Unterdominante, nicht wie diese je Tonika einer neuen Tonleiter werden kann. Sichtlich sind in ihm Entgegengesetzte vereinigt, die auf Dur und Moll positiv und negativ zugleich hinweisen. Auf der grossen Septime der Tonika als Durton errichtet, wie sie sich mit der kleinen der Oberdominante derselben, die zugleich das erste Glied der Unterdominante ist, verbindet*), ordnet er sich alle diese Beziehungen unter, und erscheint so, als das Verkettende von Dur und Moll, auch zugleich als das von Ober- und Unterdominante aus der Tonika durch ihre in ihm, und ihm ihre Form opfernde mit eingegangene grosse Septime, wie wir es im verminderten Septimen-Akkorde sehen, der, wie die Septime überhaupt, nur eine andere Form des Dreyklangs ist. Daher in Tonstücken sein oft gänzliches Zusammenfallen mit dem Oberdominanten-Akkord, und dass wir ihn, wie die Dominante überhaupt, als Vorhalt der harten Tonika

*) Ist nach des Verfassers eigenem Geständnisse — als sich mit der weitern consequenten Durchführung desselben nicht vertragend — wie jeder sieht, leider ein Fehler, der durch Verwechselung einer frühern Arbeit mit der spätern über diesen Akkord eingelaufen, den er aber künftig nicht bloss verbessern, sondern das Ganze der Darstellung dieses Akkords zur grössern Verständigung seiner Ansicht um Vieles erweitern wird.

und der ihr entsprechenden weichen, wie diese ihm selbst gleicher Weise verbunden, und sich in ihn auflösen sehen.

Ganz in dem Verhältnisse, wie der verminderte Septimen-Akkord, stehend und nur in der Form des Dreyklangs vorbedeutend, was jener unter der Septime darstellt, tritt er auch als der Eine-selbe in dieselbe Triplicität der Form auseinander, wie wir es bey jenem, dem ihm gleichen, verminderten Septimen-Akkord, aber bey keinem andern in der Art sehen, so dass es nur einzig das fehlende vierte Glied ist, welches ihn von dem verminderten Septimen-Akkord in dergleichen Gliederung jeder seiner Hauptform unterscheidet.

Mit dem verminderten Dreyklange beginnt also in der That das, was man die wahre Zusammensetzung eines Akkords nennen kann, und wovon das vorher nirgends ausgesprochene Gesetz dieser Zusammensetzung also lautet: Dass, wie ich den einfachen Dreyklang mit seiner Ober- und Unterdominante in Einen Akkord zusammenschmelzen kann, sich auch der zusammengesetzte oder verminderte Dreyklang in seiner ersten Hauptform, da wir ihn wie in Ansehung des verminderten Septimen-Akkords, wo wir diese Scheidung in der Tiefe ihres Grundes werden dargestellt sehen, gleicher Weise als die der Tonika unterscheiden, mit der einen oder andern seiner zwey andern, die wir als die der Ober- und Unterdominante bestimmen, ähnlich verbinden lässt, und so das Zusammengesetzte noch einmal zusammengesetzt wird. (Mehre Beyspiele dieser Verbindungen finden sich auf den dem Buche angehängten Notentafeln.)

Alle und jede dieser Verkettungen gehen allein zunächst aus der Natur des Tons, als der Einheit des Positiven und Negativen hervor. Alle und jede sogenannte enharmonische Verwechslung hat darin ihren Grund und ordnet sich daselbst wieder dem Einen ersten Gesetze der Ausweichung unter. So können wir durch das indifferente Verhältniss der Obertaste zu ihren nach beyden Seiten liegenden Untertasten, die sich, wie in der Lehre vom verminderten Septimen-Akkorde sich zeigen wird, zu ihr wie positiv und negativ verhalten, diese als im Dominanten Verhältnisse mit ihnen stehend betrachten, und zwar in einem solchen, was als ein zweytes ausserhalb der Tonleiter einer jeden von diesen beyden fällt u. s. w. Ueberhaupt lässt sich als Gesetz aufstellen, dass, wie sich die Glieder des verminderten Septimen-Akkords in der Triplicität seiner Form und die des gleichen verminderten Dreyklangs unter sich verhalten, so auch die Akkorde selbst, die in ihrer Gesammtheit in dieser Triplicität desselben ihr Centrum gefunden, so dass sie sich also zumal und abgesehen von einer bestimmten Tonleiter, selbst, möchte man sagen, nur wie die Tonika, Ober- und Unterdominante verhalten, dergestalt, dass jeder in den andern ausweichen kann, welcher sich zu ihm nach der Form seines ihm entsprechenden verminderten Septimen-Akkords, wie die Tonika zur Ober- und Unterdominante verhält.

Von der nothwendigen Form und Beziehung des verminderten Septimenakkords aus der Construction der Tonverhältnisse.

Der Gegensatz der positiven und negativen Richtung der Tonleitern ist nur der gleich ursprüngliche Gegensatz, den wir früherhin gleich anfänglich unter mehr individueller Form in dem Ton, in mehr scheinbar zerfallener in dem Verhältnisse von Tonika, Unter- und Oberdominante aufgezeigt haben, wie er auf die universellste Weise in der organischen Einheit und Differenz der Form aller Tonleiter zumal wiederkehrt. Der Gegensatz unter der Form der Einheit einmal gesetzt, muss er sich in aller Beziehung wiederholen, alles muss dreygestaltig seyn; daher wir auch drey Formen des Septimen-Akkords nothwendig haben müssen, deren eine im Ganzen allgemein mehr der negativen, die anderen mehr der positiven Richtung entspricht, während die dritte, als der verminderte Septimen-Akkord, alle beyde umfasst, und sie, alle Akkorde zumal in Beziehung bringend, wie in Eine grosse, in sich nach zweyen Seiten differente, organische Einheit verschmilzt. Durch diese Identification in ihm, ohne welche es selbst keinen verminderten Septimenakkord geben könnte, gestattet eben jeder einzelne Ton für sich zugleich seine Erhöhung und Erniedrigung, die nichts anders ausdrückt, als das Extrem der Beziehung aller Tonleitern und Tonakkorde unter sich, und wie jeder einzelner Tonakkord aus seiner Tonleiter heraus in die aller übrigen Tonleitern hinüberreicht, — die Genesis des

verminderten Septimen-Akkords zunächst äusserlich begründend.

Anlangend die erste Form des verminderten Septimen-Akkords; so haben wir, wenn ich vom Bass abstrahire, in dem dreygliedrigen Diskante, zu dem der Bass das nothwendige vierte Glied hinzubringt, nach seinen vier Verwechselungen nichts übrig, als die vier kleinen Septimen-Akkorde der genannten vier Grund-Akkorde, denen diese erste Form des verminderten Septimen-Akkords entspricht, und in deren Ober- oder Unterdominante, bald in der Form von Dur oder Moll, je nach der Beziehung zum Ganzen, ich dahin von ihr aus beliebig ausweichen kann, ohne mich auf den einen oder andern zu beschränken.

Dadurch wird aber eben klar, dass, in dem Ansich der Organisation der Tonakkorde unter einander, in jeder Form des verminderten Septimen-Akkords die positive und negative Richtung sich am Ende ganz wieder in Eins bildet, und die erkannte Weite vermögender Ausweichung durch ihn innerhalb des Gegensatzes der Ober- und Unterdominante sich um Vieles vergrössert.

Was von der ersten Hauptform dieses umfassenden Akkords gilt, das gilt auch im Wesentlichen von seinen beyden anderen, die in ihrer Gesammtheit als die der Tonika der Unter- und Oberdominante unterschieden werden.

Mit deu Durtou-Akkorden in ihrer Zwölfzahl auf gleiche Weise die ihnen verwandten Mollton-Arten in der gleich entsprechenden Zahl erfassend, ist schon in dieser Beziehung die Triplicität seiner Form, ihm, als dem Einen-selben, wesentlich, wie sehr sie auch, auf das erste Grundverhältniss des Tons zurückgehend, in dem ursprünglichen organischen Verhältnisse dieses selbst ruht, und sich in der Beziehung auf's Ganze eben so zu ihm verhält, wie der Akkord der Tonika zu dem der Ober- und Unterdominante.

Die Zwölfzahl der Dur- und Molltöne ist organisch begründet, und mit dieser zumal die aufgezeigte Form und Nothwendigkeit des verminderten Septimen-Akkords; denn er muss sich, sich auf alle gleicher Weise beziehend, nach seinen drey Hauptformen dergestalt in sie theilen, dass jede derselben im Ganzen immer vier Durtönen mit den ihnen verwandten Molltönen entspricht, die, alle ihre früher erkannten, verschiedenen Beziehungen nothwendig auf ihn selbst wieder übertragend, so jeder seiner besondern Form die Weite geben, durch die in ihrer gesammten Dreyzahl eben nothwendig alle Töne und Tonakkorde erschöpft werden.

Die 3 ist in der 12 viermal enthalten, daher muss seine Form dreytheilig seyn, jede Form seiner Form aber nothwendig der 4 folgen, da eben die 3 in der 12 viermal enthalten, die 12 aber selbst wieder nur dadurch nothwendig ist, weil die organische Triplicität nicht ohne Quadruplicität gedacht werden kann, und mit der einen nothwendig auch die andere gleicher Weise gesetzt seyn muss.

In ihm (dem verminderten Septimenaccorde), dieses seyend, liegt eben daher die dem Dominanten-Gesetze scheinbar widersprechende Ausweichung, in der jeder Ton, und somit auch jeder Ton-Akkord, nach der Zahl seiner Glieder sich gleicher Weise einen Grad über, wie unter sich auflöst, und dass sich, dem Anschein nach, durchaus ganz fremde Tonarten unter sich verbinden können, ohne dass das Ohr, wenn es gehörig vorbereitet geschieht, wohl die Verbindung des ihm scheinbar Fernen mit dem Fernen empfindend, dadurch beleidigt wird. — So sehen wir das mit dem Gesdur gleiche Fisdur in Fdur und Gdur ausweichen, und sich ganz Entferntes mit Entferntem wie durch einen Zauberschlag verbinden.

Daher giebt es also, wenn wir das gleichmögliche Ausweichen der Molltöne in die Ober- und Unterdominante ihres Durtons wie in ihre eigne, mit dem Ausweichen des Durtons in seinen Mollton ausnehmen, in der That keine andere Ausweichung, als die nach dem Dominanten-Gesetze.

Mit der vollendeten Darstellung dieses Akkords sind nun alle wesentliche Verhältnisse der Töne im Allgemeinen erschöpft; denn das Ende und der Anfang sind wie in einem lebendigen Mittelpunkte zusammengeflossen, und haben sich als das Eine-selbe, was in der Einheit zugleich verschieden und in der Verschiedenheit zugleich Eins ist, in ihm miteinander lebensvoll durchdrungen. Alles, wovon die Lehre von der Tonkunst sonst noch handelt, sind nur Abstractionen aus dieser, die ohne lebendige, zu ihrem Thun nothwendige Kenntniss jener, gar nicht als das erkannt werden können.

Dahin gehört nun die ganze Lehre von den sogenannten durchgehenden Noten und Wechselnoten, überhaupt die von zufälligen Dissonanzen,

wovon wir mit einigen Worten das Wesentlichste im Auszuge mittheilen wollen.

Von den sogenannten durchgehenden Noten und den Wechselnoten.

In Ansehung dieser findet das Gesetz statt, dass jede Note, die sich zu einer andern, die eben daher als Tonika auftritt, als Theil oder Note ihres Unter- oder Oberdominanten-Akkords verhält, wie der ganze Unter- oder Oberdominanten-Akkord selbst, sich allein dadurch als durchgehende oder Wechselnote betrachten lässt, und auf die Tonika genügend bezogen werden kann, oder sofern sie eine Wiederholung derselben Tonika ist. (Ein Beyspiel davon ist in einer der dem Buche angehängten Notentafeln und wird in dem Texte nach dieser Grundansicht erläutert.) Dasselbe Gesetz, dass nämlich immer nur die gegen die andere als Wechselnote auftreten kann, die sich zu ihr, der andern, diese als Tonika angesehen, wie ihr Unter- oder Oberdominanten-Akkord verhält, findet auch hinsichtlich der Wechselnote Statt.

Von den Vorhalten oder stellvertretenden Intervallen, als zufälligen Dissonanzen.

Auch diese beruhen nur auf demselben Gesetze, dass also nichts dem andern als Vorhalt oder stellvertretendes Intervall dienen könne, was nicht mit demselben in einer gleichen Beziehung der Unter- und Oberdominante zur Tonika steht; kein Intervall also dem andern vorgehalten werden kann, was nicht zu ihm, als Glied des Dreyklangs der Tonika, in dem Verhältnisse des Unter- oder Oberdominanten-Akkords steht; wenn ich daher die None der Oktave vorhalte, diess nichts anderes aussagt, als dass ich ein Glied des Oberdominanten-Akkords dem Akkorde der Tonika, gleichsam in ihn einleitend, vorausgehen lasse.

So liegt demnach dem Gesetze des Verhaltens des Dreyklangs der Tonika zu ihrem Ober- und Unterdominanten-Akkord, und so umgekehrt, alles gleicher Weise unter, wenn wir das zu ihren Durtönen erkannte eigenthümliche Verhältniss der Molltöne, was sich als ein gleich nothwendiges und die Harmonie des Ganzen durchaus nicht störendes aus der Construction der Töne als Abweichung ergeben, davon ausnehmen. Denn selbst die weitere, durch enharmonische Verwechselung, wie man sich ausdrückt, entstehende Ausweichung, so regellos sie auch oft zu verfahren scheint, lässt sich, wie wir aus der allvermittelnden Natur des verminderten Septimen-Akkords gesehen, selbst am Ende auf das Dominanten-Gesetz zurückführen, und es bleibt also in der That nur noch das genannte andere Vorhalten der Molltöne als Abweichung stehen, was hinwiederum die gleiche andere der Durtöne selbst gebiert, nach der sie, statt in ihre Ober- oder Unterdominante als Durton auszuweichen, dieses Gesetz verlassend, dafür in den diesem verwandten Mollton, in ihm so gleicher Weise ihr Vermittelndes findend, ausweichen.

In dem letzten Abschnitt oder der Lehre von der harmonischen und melodischen Fortschreitung wird das hier theoretisch Auseinandergesetzte durch Zergliederung mehrer Stellen aus Tonstücken in der Anwendung gezeigt und das Eine grosse umfassende Gesetz der Ausweichung der Tonika in ihre Ober- oder Unterdominante, und so umgekehrt, auch durch das Beyspiel genügend auseinandergesetzt.

Uebrigens müssen wir den Leser auf das Lesen der Schrift selbst verweisen, die ohnehin kein Auszug entbehrlich macht.

Nachrichten.

Bremen im October 1826. Seit vorigem Winter hat sich der Zustand der Musik hier auf gleicher Höhe erhalten. Die Oper verband fortwährend den Reiz des Neuen mit guter Ausführung. Die Zierde derselben, Mad. Wallburga Eggers, steht noch immer in der Gunst des Publikums. Sie gefiel als Elise im *Schnee*, als Aline, Donna Anna, als Rosette im *Schweizer Hirtenmädchen*, Elvira im *Opferfest*, Vitellia, Sophie im *Sargino* und mehren anderen Rollen. Hr. Pillwitz, trefflicher Bassist und noch jetzt Mitdirector der Bühne nebst dem Komiker Hrn. Bethmann (beyde haben die Concession zur Leitung des Bremer Theaters von Ostern 1826 an auf drey Jahre erhalten), gefiel besonders als Axur, Leporello, Osmin, Sargin u. s. w. Mad. Steinert als Fanchon, Emmeline und in Soubrettenrollen; nur ist ihre Stimme oft zu grell. Im April und

bald darauf wieder im July hörten wir die treffliche Sängerin Dem. Mariane Kainz in mehren Gastrollen. — Sie kehrte nachher zum dritten Mal nach Bremen zurück, jedoch ohne in der Oper aufzutreten.

Neu auf die Bühne gebracht wurden folgende Opern: *Cortez* von Spontini, zum ersten Mal den 4. September gegeben, und seitdem mehrmals stets bey vollem Hause wiederholt, obwohl sie nicht allgemein ansprach; *die weisse Frau* von Boieldieu, zum ersten Mal den 6. October aufgeführt und auch schon öfter mit Beyfall wiederholt, und *die Berliner in Wien*, von Holtei und Freund, zum ersten Mal den 16. October gegeben. So viel Neues in kaum zwey Monaten haben wir selten gehört. —

Concerte gaben: im Februar der Violinist Rudersdorff aus Hamburg; am 8. April Dem. Mariane Kainz, und am 15. April der blinde Flötenspieler Friedrich Berkenbusch, Schüler von Fürstenau. Im October gab ein Künstler aus Hannover eine Abendunterhaltung auf dem Aeolodikon, einem von dem geschickten hiesigen Instrumentmacher Ickler gebauten Instrumente, dessen Ton durch Metallschwingungen hervorgebracht wird und sich dem der Orgel nähert. — Von Kirchenmusiken hat Ref. nur eine zu nennen: am Charfreytage wurde in der Petridomkirche Mozarts *Requiem* von der Singakademie unter Hrn. Riems Leitung zum Besten der Vegesacker Wittwen- und Armen-Anstalt für Seefahrer ausgeführt. Am 7. October wurden in einem Unterstützungsconcerte für Musikerwittwen Webers Ouverture zu *Oberon, Kampf und Sieg*, und erstes Finale aus *Euryanthe* vorgetragen. Die letztere Oper ist hier noch nicht auf die Bühne gebracht, aber schon früher im Concertsaale von Dilettanten ausgeführt worden. — Die neuen Privatconcerte im Krameramthause, 14 jeden Winter, unter Leitung der Herren Riem und Ochernal, worin Gesang und Instrumentalmusik abwechseln, haben jetzt ihren zweyten Winter begonnen. Ausser den Mitgliedern haben nur Fremde Zutritt. Auch die Uebungen des Gesangvereins unter Leitung des Hrn. Grabau, der Harmonie und der Union, haben erfreulichen Fortgang; nur sind die ehemals so glänzenden Concerte der Union noch nicht wiederhergestellt, obwohl das schönste Lokal dazu vorhanden ist.

M a n c h e r l e y.

„Das Beste kann man nicht lernen!" — Wohl wahr, aber man muss viel lernen, damit man Gutes leiste. Man muss sich von vielem enthalten und vieles treiben, die Kräfte üben, frey machen, viel Hülfskenntnisse sammeln, in seinem Fache viel anschauen, darin leben, viel auf Eines beziehen, endlich die Geschichte, den Umfang seines Fachs kennen lernen, um falsche Tendenzen zu meiden, die besten Muster zu finden, und sich durch tüchtige Intentionen selbst zu erheben.

* * *

Die technische Kunstbildung muss zugleich ein Thier und einen Engel aus dem Zöglinge zu machen suchen. Jenes durch Einbilden des Bewusstlosen, Instinktmässigen, des Handgriffs; dieses durch Ausbilden des Bewussten, Freyen, Genialen.

* * *

Es lassen oft Leistungen in sehr verschiedenen Kunstgattungen Vergleichungen zu. So erinnert der Gesang einer Bravour-Sängerin an die altdeutsche Baukunst, an das erstaunenswürdig Aufragende, die dünnen Säulenschäfte, die Verzweigungen, Zierrathen, die kühnen Schneckentreppen; der Gesang der Gemüths-Sängerin an die antike Baukunst, an die einfachen, breiten Massen, die festeren Säulen mit sparsamer Verzierung.

K u r z e A n z e i g e n.

Tafelgesänge für Männerstimmen. Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin, in Stimmen und Partitur, von Ludw. Berger (von Berlin). Berlin, bey Fr. Laue. Op. 20. (Pr. 1 ½ Thlr.

Bey der weiten Verbreitung der Liedertafeln ist es gewiss vielen erwünscht, wenn eine der andern ihre besten Gaben durch den Druck mittheilt. Der bereits rühmlich bekannte Verf. bietet hier Folgendes:

No. 1. Einweihungslied der jüngern Liedertafel, von Rellstab. Leicht und fröhlich, wie es seyn soll. Zweyerley verhindert uns, es meisterlich zu nennen. Erstlich die gedehnte Lust. Ein männlicher Reim in einem kräftigen Liede nimmt sich nur selten gut aus, wenn ihn die äusseren

Stimmen auf zwey Noten schleifen, was für das Komische und zierlich Alte passt. Wenn es aber, wie hier, mit den übrigen rhythmischen Schlüssen noch dazu eine Anomalie bildet, die zu fühlbar nur eine Verzierung ist, die zu lange gleichtönige Harmonie etwas zu bedecken: so merkt man dabey die Absicht zu deutlich, was dem einfachen Liede am allerwenigsten wohl ansteht. Dann müsste entweder die Ausweichung in E dur unter den Worten „bespiegelt sich die Welt" wegfallen, oder, da sie an sich gar vortheilhaft wirkt, es müsste das darauf folgende „in unsrer frohen Brust," nach einer so vollen und plötzlich treffenden Harmonie nicht so leer ausgefallen seyn. Denn wenn drey Stimmen einerley a, und nach dem engen Dreyklang von g sogleich wieder einerley c, im folgenden Sextenaccorde von F dur in den beyden Bassstimmen octavenmässig in a fortschreitend, anstimmen: so ist das nicht anders, als ob man gegen Goliath den David ohne Schleuder erblickte.

No. 2. Ein Trost zum Lobe der Frauen, von Dippold; wie billig ein leicht hübsch Liedlein, damit man, den Noten unbeschadet, mit Gunst nach dem Mägdlein äugeln, oder sich eins phantasiren könne, wenn keins da ist.

No. 3. Der Gesang, von Ahlefeldt, ein Lied höherer Art, ein recht inniger Text mit angenehmer Melodie. Der vierstimmige Satz für Männerstimmen scheint doch dem Verf. noch nicht geläufig genug zu seyn.

No. 4. Octoberträume, von Förster, sind sonderbar, recht düster, weiss nicht, warum; muss aber doch wohl seine Ursachen haben. Auch sind es zweyerley Träume. Der Dichter lässt seine grauen Bilder im Morgenrothe schweben, und der Componist lässt sie im Wiesenrauche tanzen, dass die Gestalten wie im grauen Mantel verschwimmen.

No. 5. Als der König sein Heer grüsste. Am Morgen der Erstürmung von Leipzig, von Max von Schenkendorf. Recht einfach.

No. 6. Das Lied vom Andreas Hofer, von Max von Schenkendorf. Es herrscht eine recht seltsame Kraft darin, die von der Wehmuth begleitet wird; geht auch ganz piano und choralmässig aus, anzudeuten, dass viele brave Schützen nun nicht mehr lachen und dass der Hofer auch todt ist. Das ist ein gutes Lied, und der Max von Schenkendorf hat's auch gut gemacht. Nun Gott behüt uns! Es ist doch seit Kurzem recht viel gestorben.

Collection de 4 Polonaises, 10 Walses, avec Trios 1 Quadrille, 2 Galops et 5 Cotillons pour le Pianoforte, comp. par J. Ruckgaber et J. Baschny. Léopol et Tarnow, chez Kuhn et Millikowski. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Der Titel zeigt schon an, welch eine feine Anzahl von Tänzen die Liebhaber und Liebhaberinnen derselben beym Pianoforte hier erhalten. Er zeigt sie aber noch nicht einmal vollständig an; denn fünf Masurken fehlen, und jede Suite Walzer hat auch noch eine ziemlich lang ausgeführte Coda. Man kann sich also satt spielen. Und man wird's gern thun; denn die Tänze (einer freylich vor dem andern) sind hübsch, jede Art in dem ihr eigenthümlichen Charakter, und alle vorzüglich tanzbar. Dass nicht lauter Ungewöhnliches vorkömmt, wird man voraussetzen; aber Manches ist wirklich nicht gewöhnlich. Dass nicht selten die Beize schnell dreinschlagender, schneidender Harmonie angewendet wird, wird man auch voraussetzen; aber das will die Mode. Leicht zu spielen ist auch Alles. So wird, wer dergleichen Musik liebt, nicht übel thun, wenn er zulangt. Kunst und Kritik haben dabey keine Stimme.

Trois Marches à quatre mains pour le Pianof. composées par Conr. Kreutzer. Vienne, chez A. Pennauer. (Pr. 20 Gr.)

Alle drey Märsche sind in der gefälligen, vom Verfasser gewohnten Art, so leicht zu hören und zu spielen, dass man sie sämmtlich als zweckdienliche Uebungs- und Unterhaltungsstücke schon solchen Spielern in die Hände geben kann, die nur mit einigem Erfolge die ersten Anfänge einer guten Schule glücklich überwunden haben. Hoffentlich werden sie sich also viele Freunde erwerben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten November. №. 47. 1826.

Späterer Nachtrag zu dem Aufsatze über das Fehlerhafte und Willkürliche in der altgriechischen Musik.

Von E. F. F. Chladni.

Sehr gern würde ich die altgriechische Musik unangefochten gelassen haben, wenn alles, was sie betrifft, bloss in historischer Hinsicht wäre vorgetragen worden; da sie aber mit Geringschätzung alles Neuern und Bessern auf eine Stufe erhoben worden ist, wohin sie nicht gehört, so habe ich geglaubt, der Wahrheit schuldig zu seyn, hier einiges über diesen Gegenstand zu sagen; nicht etwa, um jemanden, der die Vorzüge des Alten vor dem Neuern als einen unabänderlichen Glaubensartikel ansieht, von dem Gegentheile seiner Meinungen zu überzeugen, welches ich für unmöglich halte, sondern um manchen Unbefangenen zu warnen, dass er sich nicht zu ähnlichen Ansichten verleiten lasse. Was nun hier gesagt ist, betrifft mehr die altgriechische Musik an sich, oder vielmehr deren übertriebene Lobpreisung zu Herabsetzung der neuern Musik, als die Darstellung derselben von Hrn. von Drieberg, insofern er in geschichtlicher Hinsicht davon geredet hat. Ob nun in dessen *Aufschlüssen etc.* die altgriechische Musik ganz so dargestellt sey, wie sie mag gewesen seyn, oder ob manches hätte sollen anders dargestellt werden, darüber habe ich mir kein Urtheil, am wenigsten ein gar zu bestimmtes und eingreifendes Urtheil erlaubt, weil ich mich nicht genug für befugt dazu halte, da ich zwar auch manches in den älteren musikalischen Schriftstellern der Griechen nachgesehen, aber sie nicht in dem Grade, wie es meiner Meinung nach dazu erfordert würde, durchstudirt *), und mir vielmehr die meisten Kenntnisse dieses Gegenstandes aus den gewiss sehr zu empfehlenden Büchern von Marpurg und Forkel erworben habe. Ich habe also bey dem, was vorher über die Musik der Griechen gesagt ist, alles so angenommen, wie Hr. von Drieberg es selbst gegeben hat. Dahingegen hat Hr. Perne, Inspector des Musikconservatorium zu Paris, ein sehr ausgezeichneter Kenner der ältern und neuern Musik, dessen Privatbibliothek auch in Hinsicht auf die Geschichte der Musik noch reichhaltiger ist, als die königliche Bibliothek, an einen Correspondenten in Deutschland einen Aufsatz zur beliebigen Benutzung und Bekanntmachung überschickt, welcher eine Beurtheilung der *Aufschlüsse etc.* des Hrn. von Drieberg enthält. Da der Aufsatz mir ist mitgetheilt worden, so gebe ich hier eine Uebersetzung davon, in welcher ich gern alles so gelind ausdrücke, als es sich nur ausdrücken lässt. Folgendes ist also das Urtheil des Hrn. Perne, an welchem ich übrigens keinen Antheil nehme, und weder dafür noch dawider streiten mag:

„Das Werk: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen,* ist vielleicht unter allen mir bekannten, die über diesen Gegenstand bis auf unsere Zeiten erschienen sind, das irrigste. Die Eintheilung der Artikel würde erträglich seyn, wenn die

*) Ich habe es desshalb nicht gethan, und habe auch überhaupt keine Lust dazu, 1) weil ich glaube gefunden zu haben, dass aus diesem trocknen Studium sich nichts ergiebt, was für unsere neuere Theorie und Ausübung als Ausbeute könnte anzusehen seyn, 2) weil, wenn ich einen ältern griechischen Schriftsteller lesen will, ich angenehmer und interessanter finde, einen der vorzüglichsten Dichter oder Historiker zu lesen.

drey verschiedenen Zeitalter der theoretischen und praktischen Musik der Alten nicht wären vermengt worden. Wenn man das Werk genauer untersucht, so findet man, dass Hr. von Dr. gern mit Umkehrung aller Systeme etwas Neues hat hervorbringen wollen. Er giebt alle Beyspiele so, dass er von den höheren Tönen zu den tieferen fortgeht, irregeführt durch eine Aeusserung des Ptolemäus (lib. 1. c. 10.), dass die Kenntniss der Harmonie das Vermögen sey, die Verschiedenheiten der Töne zu kennen, wenn man sie von der Höhe bis zur Tiefe betrachte. Er hat in der Praxis gehandelt, wie Ptolemäus in der Theorie; aber folgt denn daraus, dass man die Töne nie anders betrachten müsse, als im Fortgange von der Höhe zur Tiefe und umgekehrt? Eine so falsche Auslegung des Ptolemäischen Textes ist nicht das einzige, was Hrn. von Drieberg irre geleitet hat. Er hat auch nicht unterlassen, der fehlerhaften Anordnung der Tabellen zu folgen, welche Meibom für die drey Geschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische giebt. Wenn uns auch nur Hr. v. Dr. sie so wiedergegeben hätte, wie dieser Schriftsteller sie giebt! aber da alle Exempel, wie schon gesagt worden, umgekehrt worden sind, so wird der Proslambanomenos zur Nete hyperbolaeōn, die Hypate hypatōn zur Paranete hyperbolaeon, die Parhypate hypatōn zur Trite hyperbolaeon, u. s. f., so dass von allen Tönen des grossen oder allgemeinen Systems nur die Mese an der ihr zukommenden Stelle bleibt. Man muss verblendet seyn, um alles im umgekehrten Sinne zu nehmen, was die alten Schriftsteller so klar im directen Sinne ausgedrückt haben, nämlich von der Tiefe zur Höhe, wie Gaudentius, Alypius, Aristides Quintilianus und Andere, die uns die Beyspiele mit den Noten selbst gegeben haben. Wenn Aristoxenus und einige Andere in gewissen Fällen von der Höhe zur Tiefe fortgeschritten sind, in Beziehung auf die Lage des allgemeinen Systems, oder besonderer Systeme, zu der oder jenen Anordnung, so haben sie doch nie desshalb die Ordnung der Töne (cordes) des allgemeinen Systems umgekehrt *), welche zu allen Zeiten nie anders hat können genommen werden, als dass man in der Tiefe mit dem Proslambanomenos angefangen hat, und in die Höhe bis zur Nete hyperbolaeōn fortgegangen ist, oder dass man in der Höhe mit der Nete hyperbolaeōn angefangen hat, und absteigend bis zum Proslambanomenos fortgegangen ist. Wiewohl die Vergleichung der Driebergischen Anordnung mit der von allen alten Schriftstellern gegebenen und von allen neueren angenommenen ein unangenehmes Geschäft ist, so kann ich doch nicht unterlassen, sie hier vorzulegen. Hr. von Dr. giebt die Darstellungen (les exemples) der Töne im diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlecht so, wie sie hier für das diatonische zu sehen sind, und ich füge hier nur die Darstellung im diatonischen Geschlecht, in der hyperdorischen Tonart genommen, bey, nach den Handschriften oder der Uebersetzung von Meibom. Ich lege sie hier vor die Augen, damit man sich von der Verblendung und von der mangelhaften Kenntniss des Hrn. von Dr. im Fache der alten Musik deutlich überzeugen könne.

Darstellung der Töne im diatonischen Geschlecht, nach Hrn. von Drieberg.

Proslambanomenos..............
Hypate hypatōn..................
Parhypate hypatōn...............
Lichanos hypatōn diatonos.......
Hypate mesōn....................
Parhypate mesōn.................
Lichanos mesōn diatonos.........
Mese............................
Trite synemmenōn................
Paranete synemmenōn diat........
Nete synemmenōn.................
Paramese........................
Trite diezeugmenōn..............
Paranete diezeugmenōn diat......
Nete diezeugmenōn...............
Trite hyperbolaeōn..............
Paranete hyperbolaeōn diat......
Nete hyperbolaeōn...............

*) Eine solche Umkehrung, wo (nach S. 9. der *Aufschlüsse*) man im Gesange den höchsten, und für die Instrumente den tiefsten Ton als Proslambanomenos soll angenommen haben, und beyde Tonleitern in entgegengesetztem Sinne fortgeschritten seyn sollen, hat mir nie einleuchten wollen, und ich habe schon vorher unter III. 4. einiges darüber gesagt. *Chl.*

Darstellung der 18 Töne des allgemeinen Tonsystems in der hyperdorischen Tonart, im diatonischen Geschlecht, nach Alypius, Gaudentius und allen anderen Schriftstellern.

Nete hyperbolaeōn
Paranete hyperbolaeōn
Trite hyperbolaeōn
(Tetrachord. hyperbolaeōn.)
Nete diezeugmenōn
Paranete diezeugmenōn
Trite diezeugmenōn
Paramese
(Tetrachord. diezeugmenōn.)

Nete synemmenōn
Paranete synemmenōn
Trite synemmenōn
(Tetrachord. synemmenōn.)
Mese
Lichanos mesōn
Parhypate mesōn
Hypate mesōn
(Tetrach. mesōn.)
Lichanos hypatōn
Parhypate hypatōn
Hypate hypatōn
(Tetrachord. hypatōn.)
Proslambanomenos

Wenn es nun nöthig ist, die Schriftsteller anzuführen, welche alle gelehrt haben, wie die Intervalle, welche sie Systeme nannten, betrachtet werden müssen, und welche die höheren, mittleren und tieferen im allgemeinen oder grossen Systeme waren, so kann man im *Nicomachus*, ed. Meibom. p. 20, Z. 14. u. f. sehen, dass das Tetrachord Hypatōn in der Tiefe, und das Tetrachord Hyperbolaeōn in der Höhe war. S. 22. sagt dieser Schriftsteller ausdrücklich, dass der Ton Proslambanomenos einen ganzen Ton unter der Hypate hypatōn liegt, und hernach giebt er ein Verzeichniss der Töne des Systems von der Tiefe nach der Höhe zu. Gaudentius (ed. Meibom. p. 6) sagt auch: Veteres sonum omnium gravissimum, a quo initium faciebant ad harmoniae acumen ascendendo Proslambanomenos vocabant. Hunc autem non semper natura gravissimum sumpsere, sed et positione in singulis modis non idem erat Proslambanomenos sonus, sed in alio alius, ut paulo post monstrabitur. Post hunc autem ordine collocabant hypaten hypatōn a Proslambanomeno semper toni intervallo distantem in omnibus harmoniae generibus. Deinceps Parhypaten hypatōn ponebant, etc. Diese Ordnung der Töne bey dem Fortschreiten von der Tiefe zur Höhe ist zu klar ausgedrückt, als dass weitere Anführungen nöthig wären; indessen ist es nicht unnütz, noch eine Stelle desselben Schriftstellers S. 18. anzuführen, wo er von dem Systeme redet, und mit den tieferen Tönen anfangend, zu den höheren fortgeht, und S. 23, wo er sagt: Primus itaque notarum versus gravissimorum sonorum potentiam denotans habet notas dimidium phi jacens ⏝ et dimidium phi jacens averse ⏜. Alypius, Boethius, Aristides Quintilianus und alle anderen Schriftsteller haben ihre Exempel auch allemal nach der Tiefe zur Höhe fortschreitend gegeben, und keiner von ihnen hat sich einfallen lassen, den Proslambanomenos als den höchsten Ton des Systems aufstellen zu wollen. Es ergiebt sich also aus diesem Hauptirrthume des Hrn. von Dr. dass alle Exempel, welche er in seinem Werke giebt, eben so fehlerhaft sind, wie seine Darstellung des allgemeinen Tonsystems; ich sage: alle, denn es ist nicht ein einziges so, dass es uns einen richtigen Begriff von dem geben könnte, was es vorstellen soll, und es ist noch ein glücklicher Umstand, dass die meisten dieser Exempel nur in Hinsicht auf die Art, die Töne von oben nach unten, anstatt von unten nach oben zu betrachten, fehlerhaft sind; denn die Darstellungen der Tonarten sind unrichtig, 1) in ihren Tonleitern, 2) in ihren Lagen, 3) in den Eintheilungen ihrer Tetrachorde, 4) in der Analogie, welche sie mit unseren Tonarten haben sollen. Wo hat Hr. v. Dr. gesehen, dass das allgemeine System der Griechen habe können in die Höhe bis zum zweygestrichenen gis gehen, wie er uns S. 84. u. f. zeigt *)? Welchen Begriff glaubt er uns von den

*) Für den Fall, wenn ich den Sinn nicht ganz richtig sollte getroffen haben, setze ich die Stelle im Original her, wo es heisst: Où M. de Drieberg, a-t-il

wesentlichen Tönen (cordes) einer jeden Tonart der Alten zu geben, wenn er uns eine Tabelle der Dreyklänge eines jeden Intervalls der Tonarten vorlegt, wie wir sie S. 130 sehen? Man muss eben so wenig Kenntniss der neuern als der ältern Musik haben, wenn man so die wesentlichsten Töne und die verschiedenen Octavengattungen einer jeden Tonart der Alten ausdrükken will. Ich finde das Werk auch eben so irrig in der Darstellung des Rhythmus, wie in der von andern Theilen der Musik der Alten, und es fehlte diesem unförmlichen Haufen von Irrthümern nur noch die Vergleichung, welche der Verfasser zwischen der harmonischen Musik der Alten und der der Neueren macht. Das Werk ist ein wahres Verderben in Hinsicht auf die Musik der Alten, und es ist viel daran gelegen, dass das Publikum vor dem Schaden gewarnt werde, welchen es bey solchen thun kann, die den klaren und genauen Kenntnissen zugethan sind, die Forkel in seiner *allgemeinen Geschichte der Musik* giebt. Wenn Forkel, bisweilen gegen die Alten eingenommen, an verschiedenen Stellen seiner Meinung vor einer gesunden Kritik den Vorzug gegeben hat, und wenn er in dem, was die Musik der Alten betrifft, nicht weiter, als seine Vorgänger gekommen ist, so ist er nichts desto weniger genau, verständlich, consequent, kurz, und besonders so methodisch, dass jeder ihn verstehen kann, welche auch die Summe von Kenntnissen seyn möge, die er zum Lesen der allgemeinen Geschichte der Musik mitbringt; dahingegen das Driebergische Werk bey einen Scheine von methodischer Anordnung und bey einer sehr guten typographischen Ausführung nur eine so unförmliche und irrige Compilation giebt, dass gar kein Grund vorhanden ist, warum nicht dadurch die Musik der Alten denen, die sich gern davon genauere Kenntniss erwerben wollen, noch unerklärbarer und unverständlicher werden sollte, als jemals."

So urtheilt Hr. Perne. Da ich hier keine andere Absicht hatte, als, zu zeigen, dass die altgriechische Musik nicht zur Herabsetzung und zum Umsturz der neuern bessern Musik zu sehr zu erheben ist, so füge ich keine weiteren Bemerkungen hinzu, und überlasse vielmehr jedem unbefangenen Leser, selbst zu urtheilen, ob wohl die eine oder die andere Art der Ansichten besser seyn möge.

vu que le système général des Grecs pourrait aller au contre sol# aigu de notre clef de sol, comme il nous le montre page 48, welche Zahl 48 allem Ansehen nach ein Schreibfehler des Abschreibers ist, und 84 wird heissen müssen. *Chl.*

Ueber den Zustand der Musik in Schweden.

Dass die Musik in Schweden nie eine bedeutende Höhe erreicht hat, scheint seine Ursache in der Natur des Landes selbst zu haben, welches bey einer grossen Ausdehnung nur von einer verhältnissmässig kleinen Anzahl Menschen bewohnt wird, die bey aller ihrem Lande eigenthümlichen Leichtigkeit der innern Communication doch nicht im Stande sind, mehr als nur wenige Punkte in ein helleres Licht der Kunst zu stellen. Ein noch grösseres Hinderniss, welches den Bildungsstrom hemmen muss, möchte wohl das seyn, welches unter dem nordischen Himmel jeder emporstrebenden Kunst entgegensteht: die harte Nothwendigkeit, wodurch der Geist des Volkes von jenem schönern und edlern Gegenstande abgeleitet und nur den allernächsten Bedürfnissen zur Existenz zugewendet wird. Die wenigen Mussestunden füllt bey den niederen Ständen zum Theil ein zu lautes rauschendes Vergnügen, als dass die stille Muse sich in ihre Mitte wagen sollte. Bey dem Mittelstande ist sie wohl öfter zu finden; aber die Augenblicke, wo sie einzelnen, in sich selbst gekehrten, Gemüthern erschien, waren immer vorübergehend; und die seltene Erscheinung konnte keinen dauernden lebendigen Kreis um sich bilden, da ein jeder zu voll von seinem alltäglichen Thun und Treiben war, als dass er mit ganzer Liebe sich diesem zarten Wesen hätte zuwenden können. Von den höheren Ständen wird musikalische Bildung in Schweden wie in anderen Ländern gefordert; sie muss da oft unfreywillig erscheinen, doch nur in einer Modetracht, von deren Zwang ihr Leben und Wirken beschränkt wird, und welche keine Spur einer nationellen Eigenthümlichkeit entdecken lässt.

Die Kirche hat in Schweden keinen Einfluss auf den Gesang; die geistlichen Lieder, in den Städten, und zum Theil auch auf dem Lande, von einer Orgel begleitet, werden vom Volke mitgesungen; das ungebildete Ohr folgt, so gut es kann,

dem mehr oder weniger richtig spielenden Organisten. Oefter wird, dieser auch besonders in den Kirchspielen auf dem Lande, von der Gemeinde ganz unbeachtet gelassen; dann entstehen zuweilen Misstöne, welche den Gebildeten auf das Unerträglichste in der Erbauung stören. Uebrigens beschränkt der Ritus der evangelischen Kirche in Schweden den Begriff der heiligen Musik auf den Choral.

Singschulen von der Art, wie man sie in Deutschland antrifft, sind in Schweden nicht zu finden. Zwar sind bey den Universitäten und Gymnasien Musikdirectoren und bey den Trivialschulen Cantoren angestellt: aber die ersteren leisten bis jetzt sehr wenig ausser einer dürftigen Unterweisung angehender Küster und Organisten, und von den letzteren wird nur ein wöchentlich vierstündiger Unterricht der Schuljugend im Gesang gefordert.

So stellt sich Schweden in musikalischer Hinsicht dar, wenn man die äusseren Erscheinungen der musikalischen Bildung, die Musik als ausgebildete, von dem gemeinen Leben abgesonderte Kunst, ins Auge fasst. Folgt man ihr aber dahin, wo sie in inniger Verwachsung mit dem ganzen Nationalcharacter erscheint, so wird man ohne Zweifel zu erfreulicheren Resultaten geführt werden. Wer sich in die furchtbare Stille der nordischen Natur hineinwagt, wird in ihren Bergen und Thälern Töne vernehmen, die in die tiefsten Tiefen der Gemüther dringen, so dass er glauben möchte, an der Urquelle aller Musik und Poesie zu seyn. In dem Munde des Volkes leben diese Klänge, die sich bis jetzt der Gewalt einer unzarten Entwickelung entzogen haben, noch fort; sie sind nicht als todte Kunstproducte aus längst verflossenen bis zu jetzigen Zeiten herübergetragen worden, sondern blühen noch als lebendige Erinnerungen merkwürdiger Ereignisse. Wohl erst in den letzten hundert Jahren haben sie aufgehört, das Eigenthum der ganzen Nation zu seyn, und sind nur dem treueren Gedächtnisse der niederen Stände geblieben. Weil aber auch diese die Einwirkung einer verkünstelten Bildung erfuhren, und die flachen Modegesänge des Tages die alten Lieder zu verdrängen drohten, entschlossen sich zwey geistvolle, als Forscher und Verehrer des Alterthums in ihrem Vaterlande schon vorher bekannte Männer, Geyer und Afzelius, solche Volkslieder zu sammeln und herauszugeben. Diese Sammlung füllt drey Bände in Octav, welche, nebst einem Melodieenbuche, vom Kapellmeister Häffner, mit Klavierbegleitung versehen, 1814 in Schweden erschienen. Nur die Furcht, dass diese Gesänge ganz in Vergessenheit gerathen möchten, konnte die Herausgeber zwingen, sie aus ihrem lebendigen Heiligthume, den Herzen des Volkes, hervorzuziehen und dem todten Papier anzuvertrauen. Diess haben sie auch selbst tief gefühlt; es offenbart sich in der der Sammlung vorangeschickten geistreichen Einleitung, die der sinnige Geyer mit diesen Worten beschliesst: „Und hiermit will ich den Leser, oder lieber den Sänger, auf die Lieder selbst im Buche hinweisen, wo es, die Wahrheit zu sagen, mir herzlich leid thut, sie zu sehen. Ihr Element ist nicht das Papier, sondern die frische Luft, die Wälder und die nordische Natur. Jahrhunderte lang haben sie nur in den melodischen Wellen des Gesanges gelebt; Geschlechter auf Geschlechter haben in ihren einfachen Tönen einen Ausdruck ihrer Gefühle gefunden, und ihre öffentliche Darstellung für die Kunstkenner ist eigentlich eine Strandung auf dem Trocknen. Indessen, besser so, als dass sie in eine Vergessenheit versinken sollten, die sonst nicht mehr weit entfernt seyn könnte."

Es sey uns erlaubt, aus jener Einleitung noch einiges auszuziehen, was den poetischen Character dieser Lieder näher beleuchtet, um so mehr, da dieser ihrem musikalischen Character vollkommen entspricht. Es heisst dort weiter: „Wir sagten, dass die englische, schottische, deutsche und scandinavische Volksdichtung gleichsam eine Verwandtschaft ausmachten. Wenn man die Charaktere dieser alten Volksdichtungen vergleicht, so wird man finden, dass der deutsche mehr Lebenslust und Fröhlichkeit athmet, die in einem höhern Grade humoristisch wird in der englischen; diese zeichnet sich übrigens durch grosse, ehrliche Herzlichkeit aus, doch mit einer bestimmten Neigung zum Päthetischen, welches in der Schottischen noch düstrer und trauriger wird. In der nordischen treten Gefühl und Einbildungskraft zurück in die Tiefe, ohne jedoch darum weniger wirksam zu seyn; sie kann desshalb, mit den anderen verglichen, im Anfange streng und hart erscheinen; ein Eindruck, der mich an die Erzählung Alfieri's (in seinen Memoiren) erinnert, von dem erhabenen Schrecken, das ihn unter dem scandinavischen Himmel bey Wahrnehmung der ausserordentlichen Stille, die in der nordischen Natur herrschte, überfiel. In der alten nordischen Natur-Poesie ist das Verhältniss zur Natur merkwürdig. Man sieht, dass der Mensch

hier nicht in ihrem Schoosse mit kindlicher Zuversicht und Genuss wie an der Mutter Brust, ruhen darf. Er stellt sich ihr entgegen, wie Macht gegen Macht, oder vielmehr, wie Geist gegen Geist; denn der ganzen Natur, die ihm in stummer Härte entgegentritt, giebt er Geist und Absicht, um gegen seines Gleichen streiten zu können; und die grossen Wälder und Ströme, das Meer, die Höhen des Gebirgs und die metallreichen Tiefen der Erde hat er mit eigenen Mächten bevölkert, weil sie im Norden mehr als irgend anderswo sich als solche fühlen lassen. Daher die Zauberkraft, welche die nordische Poesie durchströmt, da wo sie noch in den alten Runen Odins lebt — nur ein symbolischer Ausdruck von des Menschen geistiger Herrschaft und einem Kampfe mit den Mächten der Natur; daher auch die Eigenthümlichkeit, dass das nordische Lied sich niemals bey Naturbeschreibungen aufhält, ausser, wenn es die Gewalt beschreibt, die der Mensch mit einer Art poetischer Allmacht über sie auszuüben vermag. So findet man oft auf das Anmuthigste die wunderbare Macht der Harfenklänge dargestellt, die alles zur Blüthe hervorrufen und auf die lebendigen Wesen noch erstaunlichere Wirkungen machen; eine merkwürdige Eigenthümlichkeit, sowohl in historischer als poetischer Hinsicht; denn sie hängt mit der innern Sehnsucht nach einem mildern Himmel, nach Sonne, die (von Alters her) den Nordländer gegen Süden trieb, zusammen, und sie zeigt sich auch bey den neueren und gebildeten nordischen Skalden, die, in ihrem Innern von einer strengen und mächtigen Natur getrieben, vor andern das Vermögen zu besitzen scheinen, aus ihrer eigenen Seele einen unendlichen Frühling hervorzuzaubern — um darüber zu trauern, dass er nur in der Einbildung existirt. Alles was man von dem Contraste des Nordens und Südens, oft mit einer Art Verachtung gegen letztern, spricht, ist leeres Geschwätz, wenn man nicht zugleich ihren Zusammenhang versteht. Wie die Extreme sich immer berühren, so steht der Norden dem Süden am nächsten. Ueberhaupt zeigen sich in der nordischen Poesie die grössten Contraste; sie ist in ihrem innersten Wesen durchaus tragisch, sogar in ihrer Ironie und Lustigkeit. Die Macht, die Tiefe, und das Feuer der Phantasie, die noch Erbtheile aus Odins Burg sind und hörbar in der ehernen Brust der Skalden grauer Vorzeit walten, liegen auch in den einfachen Formen der nordischen Romanze, und bringen da eine um so grössere Wirkung hervor, da sie völlig unbekannt mit ihrer Macht sind, und aus ein Paar kindlichen Augen den eingebohrnen Tiefsinn uns entgegenblicken lassen. Aber wirklich entzückend ist sie da, wo diese Eigenschaften, von dem Geiste des Christenthums gemildert, hervortreten. Das die Erzählung belebende Gefühl, das nach der strengen nordischen Art sich noch keinen lyrischen Ausbruch erlaubt, verbreitet doch über die einfache Darstellung einen Wohlgeruch der Seele — ich weiss es nicht besser zu sagen — der unbeschreiblich ist; und der, welcher ihn nicht z. B. in dem Liede Axel und Walborg vernehmen kann, ist noch nicht in die Seele der Poesie eingedrungen, welche doch mehr zu ihrem Wesen gehören möchte als ein gewisses Kleid von Phrasen, das das einzige ist, woran so viele, wenn nicht sie selbst, doch ihre Livrée zu erkennen wissen."

Dieselbe Eigenthümlichkeit, die sich in der Poesie jener Romanzen offenbart, spricht sich noch deutlicher und mehr kräftiger in ihrer Musik aus. Besonders geben die Omqváden (Refrains) jenen durchdringenden tragischen Ton an, der um so vernehmlicher wird, da sie jedes Lied beschliessen. In der Zeitschrift *Sibea*, die zu Upsala erscheint, hat Kapellmeister Häffner einer ganz besondern Scala erwähnt, die, seiner Behauptung nach, jenen Gesängen zu Grunde liegen soll; sie kommt der aeolischen in der alten Kirchenmusik am nächsten, nur mit dem Unterschiede, dass der sechste und siebente Ton von dem Volke etwas höher gesungen werden; auch findet in den ächten Liedern keine Fortschreitung durch verminderte oder übermässige Intervalle Statt. Diess ganz genau zu bestimmen wird jedoch immer Schwierigkeiten haben, da man nicht weiss, wie weit man sich auf die Reinheit der ungeübten Stimmen des Volkes verlassen kann. Die geringe Erfahrung, die ich hierin habe, hat mich nur zu jener Ungewissheit geführt.

Es ist unnöthig, weitläufig über den Werth jener Gesänge zu sprechen, zumal, da dieser doch nur von dem Gefühle eines jeden, der sie vernimmt, abhängt. Sie gehorchen nicht den Gesetzen einer ausgebildeten Kunst; aber, wenn es jemand verstünde, diese auf sie anzuwenden, so würden sie diese Probe wohl bestehen, da sie als Kern aller Kunst nicht nur die ganze mannigfaltige Ausbildung sondern zugleich die daraus entstehenden Gesetze selbst in sich fassen. So wie sie nun sind,

gehören sie der freyen Natur, in welcher sie entstanden sind, und dem Volke, zu dessen Bildung und Freude sie beygetragen haben, und von dessen einfachen Gemüthern sie am Ende auch nur recht begriffen werden können. Ich wüsste daher über den sowohl in Schweden, als im Auslande seit mehren Jahren entstandenen, jetzt wohl geendigten Streit, worein der Kapellmeister Häffner wegen seiner harmonischen Bearbeitung jener Volkslieder verwickelt wurde, wenig mehr zu sagen, als dass diese Bearbeitung einem jeden, der für nordischen Gesang offenen Sinn hat, sehr willkommen seyn musste, da ohne sie der sich selbst begleitende Sänger, wenn er nicht schon eine grosse Gewandtheit in der Harmonie hatte, viele durch die Melodie entstehenden Schwierigkeiten der Modulation nicht leicht zu lösen fand. Ueberdiess steht es ja jedem mit dem Character der Lieder und dem Wesen der Harmonie überhaupt Vertrauten frey, die Begleitung zu verändern, denn, wie schon gesagt, diese Lieder gehören nur für den, der sie sich anzueignen weiss; und so muss auch jetzt, wie ehemals, der Sänger den schlummernden Geist in ihnen aufzuwecken verstehen.

Neben diesem Schatze von Volksgesängen verdient wohl der vielleicht noch reichere von Volkstanzmelodieen erwähnt zu werden. Man muss sich von der gewöhnlichen Benennung dieser Tänze, Pålsku *) (Polonaise) nicht verleiten lassen, ihren ächt scandinavischen Ursprung zu bezweifeln. Die schwedischen Volkstänze haben mit den polnischen nichts gemein, als den $\frac{3}{4}$ Tact; sonst sind sie ihrem Charakter nach ganz verschieden von diesen. Sie stehen in enger Verwandtschaft mit ihren ernsteren Geschwistern, den Volksliedern, und haben mehr als einmal ihre elegisch-weichen Melodieen den älteren und neueren Dichtern, die sich in der Nachahmung der nordischen Romanze versucht, zur poetischen Unterlegung dargeboten. So ist z. B. die überaus schöne und wunderbare Melodie, worauf der Dichter Afzelius die glückliche Romanze von Necken (auch Strömkarl, der Gott der kleinen Seen, eigentlich der Flüsse, der die Welt mit seinem Harfenspiele bezaubert, und in den schönen Sommerabenden die schwärmerischen Gemüther zu sich in die Wellen herunterzieht) gedichtet, ursprünglich ein schwedischer Volkstanz; so auch die eben so gelungene Romanze desselben Dichters: *Skades Klagan* (die Klage Skades).

*) Dieser unpassende Name scheint sich zu der Zeit, da Schweden noch Besitzungen an der östlichen Küste der Ostsee hatte, eingeschlichen zu haben, vielleicht dadurch, dass man in gewissen Provinzen Schwedens eine Aehnlichkeit mit dem polnischen Volkstanze hat finden wollen. In der Regel sind die schwedischen Tanztouren einfacher als die polnischen; sie sind nur fröhlich, nicht künstlich, und die Musik allein bestimmt ihren Character.

Die Volksdichter sind verstummt; nicht so die Volkscomponisten; diese schöpfen noch aus ihrer unversiegbaren Quelle, dem nordischen Gemüth, und haben sie bis auf den heutigen Tag rein und unverfälscht bewahrt. So wissen unsere fröhlichen Bauerburschen unter sich mehr als einen grossen Namen zu nennen, der ihnen in ihrer erheiternden Kunst als unerreichbarer Stern vorschwebt, und darum haben die gebildeten Musiker Schwedens sie noch jetzt zu beneiden.

Vierhundert schwedische Tanzmelodieen sind gesammelt und vor einigen Jahren in Stockholm erschienen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Darmstadt im October 1826. Unsere Opernbühne ist fortwährend eine grosse Zierde der Stadt. Während die meisten Theaterdirectionen, wenn auch nicht gerade abhängig von dem Geschmacke der Mode und des grossen Haufens, doch oft, besonders aus pecuniären Rücksichten, die edlere Seite der Kunst vernachlässigen und den Anforderungen der Mittelmässigkeit nachgeben müssen, erfreut sich die hiesige Oper der unmittelbaren Leitung des Grossherzogs, eines Fürsten von dem reinsten Kunstsinn und gründlichen musikalischen Kenntnissen, der nur die Vollendung der dramatischen Tonkunst und ihrer Darstellungen im Auge hat und jede kleinliche Nebenabsicht verwirft. Unter solcher Leitung kann es nicht fehlen, dass jeder der Mitwirkenden aus allen Kräften zur grösstmöglichen Vollendung der Darstellungen beyträgt; und in der That wird man nicht leicht ein Musikstück so präcis und mit Beobachtung der feinsten Nüancirungen von Schatten und Licht vortragen hören, wie es hier geschieht. Jede Operndarstellung giebt uns ein ganzes in sich zusammenhängendes Tongemälde, wesshalb auch das Einlegen fremder Musikstücke und sonstige Veränderungen nicht leicht gestattet werden. Die vortreffliche und sehr zahlreiche Hofkapelle befriedigt durch

Kraft und Zartheit des Vortrags alle Ansprüche, und die bedeutende Masse der Chöre macht die Ausführung mancher Opern möglich, welche anderwärts nicht gegeben werden können. Costum und Decorationen sind stets der Handlung auf's genaueste angepasst und, wo es erfordert wird, prächtig. Die Sänger und Sängerinnen sind dem Publikum befreundet, und von ihm geschätzt. Während der Vorstellungen herrscht die grösste Ruhe, und überhaupt im Theater ein sehr lobenswerther Ton. An Reichhaltigkeit des Repertoires steht unsere Bühne vielleicht den meisten übrigen nach, doch gewiss nicht zu ihrem Nachtheil. Denn was gewinnt die Kunst durch den immerwährenden Wechsel des Neuen, wenn dieses nichts Vortreffliches enthält? Die Meisterwerke der Oper, unter denen Ref. nur die von Gluck, Mozart, Cherubini, Weber, Spontini, nennen will, werden hier mit dem grössten Kunstaufwand ausgeführt. Auch ältere klassische Werke, die mit Unrecht der Vergessenheit übergeben werden, hören wir bisweilen, z. B. *Oedip* von Sacchini und *Didone abbandonata* von Piccini, ein Meisterwerk tragischer Kunst, welches durch seinen einfachen grandiosen Styl tiefen Eindruck machte. Für die Entbehrung der reicheren Instrumentalbegleitung entschädigt diese Oper hinlänglich durch vortreffliche Recitative, Arien und Chöre. So wurde auch Gluck's *Iphigenia* gegeben, und nächstens soll *Armida* folgen.

Kurze Anzeigen.

Introduction et Variations sur un Thème original pour le Pianoforte, comp. — — par André Späth. Oeuv. 102. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Ein interessantes und schätzbares Musikstück zur Uebung und Unterhaltung tüchtiger, besonders an bravourmässigen Vortrag gewöhnter Klavierspieler; für diese aber, nach jetzigem Maasstabe, nicht zu schwer. Die Einleitung ist kurz, in der Form einer freyen Phantasie, und das singbare Thema angenehm. Der Variationen sind sechs; keine in der Erfindung gewöhnlich, und einige wahrhaft schön; sie stechen gut von einander ab; in jeder wird, den Figuren und dem Ausdrucke nach, was einmal ergriffen ist, festgehalten und effectuirend fortgeführt; auch das Fugirte (siehe Var. 6) ist nicht ganz ausgeschlossen. Auf sie folgt ein kräftiges Finale, dem mit Geschicklichkeit das Thema in mannichfaltiger Weise zu Grunde gelegt ist, so dass es immer angenehm hindurchklingt oder hervortritt. Alles ist wahre Pianoforte-Musik, vielleicht, in Hinsicht auf die Behandlung des Instrumentes, der des Hrn. Ries am nächsten zu vergleichen; desshalb, und weil auch alles gut in den Händen liegt und eine wohlgeordnete Folge hat, fällt die Ausführung Spielern, wie wir sie angedeutet haben, leichter, als es Zuhörern, die nicht selbst solche Klavierspieler sind, zu seyn scheint. Stich und Papier sind sehr gut; und demnach ist das kleine Werk denen, welchen es bestimmt ist, mit Grunde zu empfehlen.

Rondeau brillant à quatre mains pour le Pianoforte, composé par Conradin Kreutzer. Oeuv. 68. Vienne, publié par A. Pennauer. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ein angenehmes Andante maestoso führt zu einem recht netten Rondo Allegro, das eben keine ungewöhnlichen Fertigkeiten, aber doch ein gewisses galantes Spiel erfordert, wenn es die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen soll. Die Composition ist einem guten Gesellschafter gleich, der — ohne Anmaassung und Uebertreibung, aber doch mit einer erfreulichen Sorglichkeit modisch geschmückt, mit leichtem Humor, gefälliger Gesprächigkeit, artigem Witz, flüchtigen Hindeutungen auf eine hin und wieder ernstere Behandlung seines leichten Gegenstandes, jedoch bald genug wieder in den muntern Ton eines erfahrenen Weltmannes übergehend — seine anmuthige Unterhaltung auf einnehmende Art glücklich bis zu einem glänzenden Ende zu führen weiss. Das Ganze besteht aus 31 sehr deutlich gestochenen Seiten.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI. und das Intelligenzblatt No. XVII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Nº VI. Beilage zur allgem: musikalischen Zeitung. 1826. Nº 47.

aus Rossinis Oper. Die Belagerung von Corinth.

Chor griechischer Frauen.

Lento

PIANOFORTE.

Herr in den Ster nen hö hen. Herr scher im Stur mes –

O toi que je ré vè re, vers la cé les te

Herr in den Ster nen hö hen. Herr scher im Stur mes –

O toi que je ré vè re, vers la cé les te

we hen, ver nimm des Jam mers Fle –

sphè re j'é lè ve ma pri è

we hen, ver nimm des Jam mers Fle

sphè re j'é lè ve ma pri è

hen! Herr in den Ster — nen —

— re. O toi que je ré —

hen! Herr in den Ster — nen —

— re. O toi que je ré —

Néocles (ad libitum)

Was hör'ich? Welcher Ton?
Qu'entends-je? Ilmira!

hö — hen, hö — re der Un — schuld

vè — re é — cou — te ma pri —

hö — hen, hö — re der Un — schuld

vè — re é — cou — te ma pri —

Es ist Pamirens Stimme! Im Chor der Schwestern steigt ihr
du fond du sanctuai_re Au ciel avec ses soeurs é_

Fle_ _hen! Er rett' uns durch dei_ne Schaa_ren, er_rett' uns durch dei_ne

è_ _re! Grand Dieu lan_ce le tonner_ re, grand Dieu lan_ce le ton_

Fle_ _hen! Er rett' uns durch dei_ne Schaa_ren, er_rett' uns durch dei_ne

è_ _re! Grand Dieu lan_ce le tonner_ _re, grand Dieu lan_ce le ton_

hau_ _gu Flehn em_ _por, O ihr ge_lieb_ten Tö_ _ _ _ _ _
lè_ _ve sa pri_è re, Du fond du sanc-tu_ai_ _ _ _ _ _

Schaa_ren von dem Schwer_ _te der Bar_ ba_ _ _ _ _

_ ner_ re sur la ra_ _ _ _ce san_ _ _gui_ nai_ _ _ _ _

Schaa_ren von dem Schwer_ _ te der Bar_ _ba_ _ _ _ _

ner_ re sur la ra_ _ _ _ce san_ _ _gui_ nai_ _ _ _ _

ne! Pami - na flieht!
re a_ver ses soupirs

ren, die sich mit verruch - ten Hohn dei_nen

re de ces en_ne_mis cru - els qui me-

ren, die sich mit ver ruch - ten Hohn deinen

re de ces en ne mis cru - els qui me.

O ihr ge_lieb - ten Tö - ne!
é - le_ve sa pri - è - re.

Tem - pels dienen Tem - pels Flam - men drohn

na - cent me - na - cent tes au - tels.

Tem - pels dienen Tem - - pels Flam - men drohn

na - cent me - na - cent tes au - - tels.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XVII. 1826.

Gesuch.

Ein Musiker von mittleren Jahren, jetzt in einer der ersten Kapellen Deutschlands angestellt, wünscht den Platz eines Dirigenten einer fürstlichen Harmonie- oder anderen Musik. Gründliche Kenntnisse in der Composition, im Einstudiren und in Arrangemens aller Art von Musik, dergleichen er schon mehrere geliefert hat, machen es ihm möglich, einem solchen Posten zur gänzlichen Zufriedenheit vorstehen zu können. Anträge bittet man, gefälligst an die Verleger dieser Zeitung zu richten.

Neue Musikalien, welche bey C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig, erschienen und in allen Musikhandlungen zu haben sind.

Romberg, Bernh., 3 Sonates faciles p. Violoncelle et Basse. Op. 43 .... 1 Thlr. 8 Gr.
Maurer, L., 6e Concert pour Violon avec Orchestre .... 2 Thlr. 16 Gr.
— Air varié pour Violon avec Violon, Viola et Violoncelle. Op. 40 .... 12 Gr.
Lindner, Fr., 2 Duos p. 2 Violons Op. 3. 1 Thlr. 16 Gr.
Schmitt, Al., Trio p. deux Violons et Violoncelle. Op. 63 .... 1 Thlr. 4 Gr.
Spohr, L., Quintetto p. Flûte, 2 Violons, Viola et Violoncelle, arrangée de son premièr Concert pour Clarinette .... 1 Thlr. 16 Gr.
Meyer, C. H., Musique militaire ...... 2 Thlr. 16 Gr.
— Tänze für Orchester. 24ste Samml. 1 Thlr. 4 Gr.
— Tänze für Pianoforte. 24ste Sammlung ... 12 Gr.
— A. C. G., Six Polonoises pour Pianoforte. Liv. 3 .... 8 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie, pour Musique militaire. Liv. 8 .... 2 Thlr. 20 Gr.
— Tänze für Orchester. Liv. 9 ...... 1 Thlr. 8 Gr.
— Tänze für Pianoforte. Liv. 9 .... 16 Gr.
Wassermann, H. J., 1er Quatuor brillant p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 14. 1 Thlr. 12 Gr.
Dotzauer, 3 Sonates pour Violoncelle et Basse. Op. 91 .... 1 Thlr. 16 Gr.
Keller, Ch., 6 Divertissements pour Flûte seule. Op. 16. No. 2 .... 1 Thlr.
Czerny, C., Grande Sérenade p. Pianoforte avec Clarinette, Cor et Violoncelle ou Violon, Alto et Violoncelle. Op. 126 .... 2 Thlr.
— 3 Rondos p. Pianoforte: Tendresse, Amitié et Confiance. Op. 117 .... 1 Thlr.
— Variations sur un thème original p. Pianoforte. Op. 113 .... 16 Gr.
— Valse varié pour Pianoforte. Op. 114 ... 20 Gr.
Cramer, J. B., Pollacca p. Pianoforte et Flûte .. 14 Gr.
— Rondo brillant pour Pianoforte. Op. 72 ... 12 Gr.
Hauptmann, M., 3 Sonates pour Pianoforte et Violon. Op. 5. 1. 2. 3 .... 3 Thlr.
Hummel, J. N., Les Adieux: Grand Concerto p. Pianoforte avec Orchestre. Op. 110 ..... 5 Thlr.
— Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 104 .... 1 Thlr.
— Amusement p. Pianoforte et Violon. Op. 108. 1 Thlr.
— Rondo du Concert Op. 89. arrangée à 4 ms. pour Pianoforte .... 1 Thlr. 8 Gr.
— D° Concert, Op. 110. arrangée à 4 mains pour Pianoforte .... 1 Thlr.
— Trio, Op. 83. à 4 ms., p. Pianoforte. 1 Thlr. 16 Gr.
Ries, Fd., Variations p. Pianoforte. Op. 147. 1 Thlr.
Spohr, L., Double-Quatuor. Op. 65. arrangée à 4 mains pour Pianoforte ...... 1 Thlr. 16 Gr.
Hering, M. C. G., Vierhändige Uebungsstücke. 4r Heft .... 20 Gr.
Burgmüller, F., Rondo p. Pianoforte ou Harpe. Op. 1 .... 12 Gr.

Umriss einer Gesammt-Tonwissenschaft überhaupt, wie auch einer Gesang-, Ton- und Rede-Vortraglehre insonders, von J. Ch. Markwort. In Commission bey Carl Wilh. Leske in Darmstadt, und bey B. Schott Söhne in Mainz. (Pr. 36 Kr. oder 9 Gr. Pr. Crt.)

Dieses kleine Werkchen hat sich die Aufgabe gestellt, alles Lehr- und Lernbare der Tonkunst in bestimmte, aus dem innern Wesen derselben hervorgehende nothwendige, und daher in sich fest stehende Gefache und Hauptstücke einzuordnen. — Es hat zunächst den Zweck, einen vorläufigen Ueberblick über die von demselben Verfasser bereits angekündigte Vortraglehre zu geben; ausserdem aber kann es auch als ein ordnender Beytrag zu den vor-

handenen Lehrbüchern der Tonkunst betrachtet werden, indem, vermittelst der in demselben aufgestellten Einfachungen, es unzweifelhaft deutlich wird, wo ein Lehrbuch seinen Gegenstand erschöpft, oder noch wesentliche Lücken in demselben gelassen hat. — Wenn die Tonkunst in ihren Lehrsätzen mathematische Gewissheiten enthält, so kann dieser Versuch, die Gesammt-Tonwissenschaft nach mathematisch wissenschaftlicher Strenge zu zerlegen, den Kunstfreunden nicht anders als eine willkommene Erscheinung seyn, um so mehr, da alles in demselben sehr kurz gefasst, und besonders auf die Anwendung berechnet ist.

Die früher auf Subscription angekündigte Gesang-, Ton- und Redevortraglehre von J. Ch. Markwort wird, durch die nicht vorausgesehene grössere Bogenanzahl, in zwey Lieferungen erscheinen, wovon die erste im November d. J. versandt wird. Der einmal gesetzte Subscriptionspreis bleibt zu 4 fl. oder 2 ½ Thlr. Pr. Crt. für den ersten Hauptheil, und zwar: die erste Lieferung zu 2 fl. 20 kr. oder 1 ½ Thlr. Pr. Crt. die zweyte zu 1 fl. 40 kr. oder 1 Thlr. Pr. Crt. Der Ladenpreis wird über 7 fl. betragen. — Die Subscription auf beyde Lieferungen des ersten Hauptheiles bleibt bis Weihnachten d. J. offen.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Rossini, La donna del lago, ridotta per due Violini, Viola et Violoncello dal Sig. M. Mirecki. 3 Thlr. 8 Gr.
— Zelmira, ridotta per due Violini, Viola et Violoncello, dal Sig. M. Mirecki ... 3 Thlr. 8 Gr.
— La Donna del Lago, per Fortepiano Solo. 3 Thlr. 8 Gr.
— La Gazza ladra, p. Do.......... 3 Thlr. 8 Gr.
— Ricciardo e Zoraide p. Do........ 3 Thlr. 8 Gr.
— Il Mosè in Egitto, p. Do........ 3 Thlr. 8 Gr.
— Zelmira, p. Do............... 3 Thlr. 8 Gr.
— Armida, p. Do................ 3 Thlr. 8 Gr.
— Otello, p. Do................ 3 Thlr. 8 Gr.
— Demetrio et Polibio, p. Do....... 3 Thlr. 8 Gr.
— Maometto, p. Do.............. 3 Thlr. 8 Gr.
— Tancredi, p. Do .... 3 Thlr. 8 Gr.
— l'Italiana in Algieri, p. Do....... 3 Thlr. 8 Gr.
— l'Inganno felice, p. Do......... 2 Thlr. 12 Gr.
Euterpe, ossia raccolta di più applaudite pezzi delle opera et Balli, ridotti per Pianoforte a quattro mani .... 1 Thlr. 4 Gr.
Gesänge, vierstimmige, von englischen Tonsetzern mit deutschen Worten. 1s Heft .... 16 Gr.
Adler, Georg, Cantate zur Feyer des hohen Geburtsfestes weiland Sr. hochfürstlichen Durchl. Ernst Fürsten zu Schwarzenberg, für Pianoforte. 15s Werk .... 1 Thlr. 8 Gr.

Schubert, Franz, vier Gedichte von Rückert und Graf Platen, in Musik gesetzt für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte.... 16 Gr
Tomaschek, W. J., 6 Gedichte von C. E. Ebert, für 1 Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 20 Gr.
Zumsteeg, Emilie, 6 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 5............ 7 Gr.
Adler, Georg, 4 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 10s Werk...................... 16 Gr.
— Libera me, Domine, für vier Singstimmen. 11s Werk........................ 8 Gr.
Hoffmann, C. J. A., 4 Lieder der Minne aus den Zeiten der Minnesänger, für vier Männerstimmen.......................... 16 Gr.
Schnabel, J., Messe in Fmoll, für vier Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel...................... 3 Thlr.
Händel, G. F., Israel in Egypten, Oratorium, Uebersetzung und Klavierauszug von K. Breidenstein, mit englischem und deutschem Text. 5 Thlr. 12 Gr.
Romberg, A., Sehnsucht, von Schiller, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre von T. Gaude. Op. 44..... 9 Gr.
Fischer, H., Gesänge für vier Männerstimmen. 5s Werk. 1ste Lieferung .... 12 Gr.
Schiedermeyer, J. B., Litaney für vier Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel. Op. 41. 1 Thlr. 16 Gr.
— Vesper für vier Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrebass und Orgel. Op. 42...... 2 Thlr. 16 Gr.
Seyfried, Ignaz Ritter von, Der arme Toms, Ballade von Dr. Falk, in Musik gesetzt für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 6 Gr.
Ernemann, M., Cotillon, pour le Pianoforte... 6 Gr.
Lewit, J., 10 Walses élégantes, p. le Pianoforte. 8 Gr.
Würfel, W. W., Grande Polonaise, p. le Pianoforte. Op. 40 .... 6 Gr.
Kurpinski, H., Potpourri.................. 20 Gr.
Pinnicki, Ign. de, 6 Polonaises concert. pour un Violon ou Pianoforte.............. 14 Gr.
Oginski, M., Collection de Polonaises, pour le Pianoforte........................... 1 Thlr.
Lewit, J., Marche funèbre, pour le Pianoforte, sur la mort de Sa Majesté Alexandre I.... 4 Gr.
Raczkowski, F., 2 Mazures et une Valse, pour Pianoforte .... 4 Gr.
Chopin, F., Rondeau pour le Pianoforte...... 12 Gr.
Nowakowski, J., Rondeau pour la Polonaise, pour Pianoforte. Op. 1 .... 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.
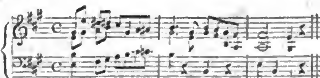
ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten November. №. 48. 1826.

Erläuterungen einiger der verwickeltesten Ausweichungen nach dem Dominanten-Gesetze, wie es in seinen Elementen der Tonkunst von ihm aufgestellt und entwickelt; nebst einem Blick in das Verhältniss der Musik zur Psyche, von J. A. Walther, Dr. der Philosophie und Medicin und praktischem Arzte zu Bayreuth.

So einfach unsere Lehre in ihrem Grunde und so leicht in ihren Folgerungen; so muss sich doch nothwendig für den die Wahrheit sehr oft verdeckt zeigen, dem diese einfachen Beziehungen noch nicht allseitig genug gegenwärtig. Daher ist es wohl für die meisten keine unnötlige Arbeit, wenn wir in diesen Blättern das Schwierigste davon noch einmal mit Wenigem aufnehmen und einige solche Stellen aus Tonstücken würdigen, die in ihrer Erklärung Schwierigkeiten machen, und für die Unwissenheit den Schein erzeugen, als seyen sie nur auf altem Wege in einem äussern, aber nicht in dem von uns angegebenen innern Zusammenhange der Tonverhältnisse fass- und auflösbar.

Wir haben wohl schon dort nicht unterlassen, mehrere treffend zu lösen; aber da die Abwechselung und Verwickelung der Verhältnisse des Einenselben unendlich, so ist die fortgesetzte Zergliederung solcher verwickelter Stellen gerade das, was, wie gesagt, wohl den Meisten Noth thut. Die dunkelsten und der durchgreifenden Allgemeinheit unseres Gesetzes scheinbar widersprechendsten Ausweichungen sind nämlich die, welche nach dem in unserer Lehre vom verminderten Dreyklang und gleichen Septimenaccord aufgestellten Gesetze construirt sind: dass, wie die der einen oder andern viergliedrigen Hauptform des verminderten Septimenaccords angehörigen Accorde zu dieser sich verhalten, sie sich unter einander selbst verhalten, und dass sie bey ihrer sonstigen grössten Ferne, doch miteinander in eine Art Indifferenz getreten. So z. B. C dur mit A dur, denn C dur und A dur fallen unter dieselbe erste Hauptform (der der Tonika) des verminderten Septimenaccords, und so sind in folgender Stelle eines uns vorliegenden Andante „Die Stunde schlug u. s. w." dessen Verfasser wir aber nicht kennen, das aufgelöste Cis im Bass und das erhöhte A in dieser Verbindung wohl Glieder eines vom vorigen verschiedenen Accords, die aber durch die grosse einigende Beziehung des verminderten Septimenaccords in eine solche Indifferenz getreten, dass sie sich unter der Form zweyer differenten Accorde wie Ein- und derselbe Accord verhalten, und dass es nur die Wiederholung der Unterdominante von E dur oder des A dur in fremder Gestalt ist, die es sich durch die genannte Einigung wie seine eigne aneignet; die von C dur also; denn das erhöhte A bezeichnet nur, da nach unserer Lehre der verminderte Septimen-Accord die entgegengesetzte Vorzeichnung in sich ausgleicht, — die kleine Sept von C dur, daher sich auch das Cis in C hat auflösen müssen, das A aber erhöhen, um der Form der kleinen Sept von C dur dienstbar zu werden, das C dur also die Stelle von A dur im Ganzen doch nur vertritt.

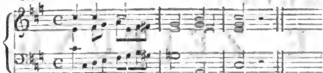


Dieselbe, aber für den ersten Anblick noch schwierigere Stelle ist auch die folgende:

N. 1.



N. 2.



aus demselben Andante, wo im Discante das erhöhte D mit dem aufgelösten Fis zusammenzustehen kommt, welche Verbindung auf keinen der gewöhnlichen Accorde passt, und auch nur so gelöst werden kann, dass das aufgelöste Fis zum Glied des verminderten Septimenaccords von E dur als der Oberdominante von A dur umgewandelt, und so in Verbindung mit dessen Unterdominante in der gleichen Form des verminderten Septimenaccords, nach Art der Vorhalte durchgangsweise in das A dur als Quartsext zurückläuft; die selbst nur die Wiederholung des E eine Octave tiefer unten zur Folge, um vermittelst seiner kleinen Septimenaccords-Form auf das A dur als Tonica schlussmässig zurückzuleiten. Dass sich die Sache so verhält, sieht man am obigen No. 2, in das wir No. 1. transponirt, um zu zeigen, dass das Verhältniss in jeder Tonleiter dasselbe und der Wechsel des Falls, mit dem andere Beziehungen entstehen, die Einsicht erleichtert.

Solche Varianten giebt es auf vielfach verschlungene Weise die Menge, sie lassen aber mit der einen oder andern möglichen Modification nur diese Eine Deutung zu. So z. B. bey No. 2. könnte ich, da ich das Gis als Glied des verminderten Septimenaccords von G dur mit dem As gleichbedeutend nehmen kann, auch den Fall so ausdrücken, dass sich die Unterdominante von C dur als solche noch einmal wiederholt, aber in einer durch den gleichen verminderten Septimenaccord mit ihr verwandten Accordform, welcher offenbar As dur ist, und so in die Tonica wieder schliesst; aber die erste Deutung ist offenbar als die vollständigere auch die richtigere.

Diese Verbindungen, als möglich, haben offenbar die Vervielfältigung des Dreyklanges über die 3 Zahl hinaus zur Folge; so dass man von doppelt verminderten Dreyklängen u. s. w. redet. Aber wozu diese Vervielfältigung, wenn wir ihre Deutung nicht verstehen, mit der sie aber auch, nicht mehr ein Einfaches, sondern ein Zusammengesetztes seyend, als nothwendige Glieder aufhören, wie wir es in Ansehung des übermässig harten Dreyklanges von Portmann in unseren Elementen gesehen haben?

Jenes von uns zuerst aufgestellte Gesetz, dass sich die Accorde in ihrer Gesammtheit zu einander eben so verhalten, wie die drey Hauptformen des verminderten Septimenaccordes unter sich, und dass sie sich unter einander eben so im Ganzen als Accorde der Tonica, Ober- und Unterdominante entgegensetzen, macht also eben, so wie das daraus fliessende gleiche andere: dass daher jedem Accorde seine verminderte Septimenaccords-Form substituirt werden kann, die verwickeltesten Ausweichungen möglich, als worin ihre befriedigende, ganz einfache Lösung ruht, in der sich das von uns aufgestellte allgemeine Gesetz der Ausweichung so herrlich bestätiget. Denn verhält sich die Gesammtzahl der Accorde wie die der drey Hauptformen des verminderten Septimenaccordes, in die sie sich theilen; so ist klar, dass sie sich in ihrer Gesammtheit selbst wieder dem Dominanten-Gesetz unterordnen, und dass sie sich wie Accorde der Tonica, Ober- und Unterdominante, den drey Hauptformen desselben sich gleichstellend, selbst zu einander verhalten. Daher also die erste verminderte Septimenaccords-Form, oder die der Tonica, nicht bloss in alle die sich untergeordnet haltenden gewöhnlichen Accorde ausweichen kann, sondern auch in die der beyden andern selbst, da jede Tonica nur durch ihre Ober- und Unterdominante in sich zurückkehrt, und so also auch keine Ausweichung, sie sey noch so abweichend, anders als nach dem Dominanten-Gesetz erfasst werden kann.

Nur aus dem doppeltseitigen Verhältnisse der Molltöne und der Allbeziehung des verminderten Septimenaccords, und somit auch des gleichen Dreyklanges, lassen sich die dem Dominanten-Gesetze scheinbar widersprechenden Ausweichungen also einzig begreifen; so dass auch der hartnäckigste Zweifler sein Zweifeln aufgeben und mit uns dieses Eine grosse Gesetz als das einzige anerkennen muss. Da der verminderte Dreyklang, wie wir in unseren Elementen dargethan, von dem verminderten Septimenaccorde sich nur durch das fehlende vierte Glied unterscheidet; so sieht man leicht, dass als Folge einer Verwechslung einer frühern Arbeit über den verminderten Dreyklang mit der letzten, die durch den Abschreiber geschehen, dem das Ganze zu ordnen überlassen, und die bey der Revision dem Verfasser leider entgangen, hinsichtlich seiner Bildungsweise ein Fehler eingelaufen, dass da seine Oberdominanten-Form mit der seiner Tonica verwechselt, und dass dadurch eine Ungleichheit seiner Be-

ziehung mit dem verminderten Septimenaccord entstanden ist, die in der Natur nicht statt findet, und nicht statt finden kann: sintemal er mit dem verminderten Septimenaccorde, wenn wir von dem fehlenden vierten Gliede absehen, ganz in Eins zusammenfällt, und er also auch nur in der Form des Dreyklanges, nach der Weise dieses gebildet wird; was für jeden, der uns verstanden, genügt, um den dort eingelaufenen Fehler verbessern zu können, und das dort gesagte Wahre von dem, was falsch ist, zu unterscheiden.

Indem dieses Wenige als Berichtigung vorläufig genügt, können wir uns der Bemerkung nicht entziehen, dass eben darin, dass unter der Form des verminderten Septimenaccordes alle Tonaccorde nach tausendfachen Beziehungen lebendig in einander verschlungen, auch die weitgreifende Beziehung der Molltöne, wie wir sie dort aufgeführt, ihre Wurzel hat, und dass alles nur in Einem ruht, dessen Wesen, in der Mannichfaltigkeit der Tonverhältnisse auseinandergelegt, sie alle wieder gleicherweise in seine Einheit aufnimmt. Dass darin insbesondere das dort aufgezeichnete doppelte Gesetz derselben, das aber mit dem Gesetz aller Gesetze doch dem Wesen nach Eins ist, urständet: dass sie nicht bloss in ihre eigene Unter- und Oberdominante, sondern auch in die ihres Durtons ausweichen können, wodurch theilweise dieselbe Beziehung der Tonaccorde vorbedeutet wird, wie wir sie in der Form des verminderten Septimenaccordes in ihrer Gesammtheit wunderbar verschlungen und einander durchkreuzend erkannt haben.

Durch dieses Doppelgesetz, als das Vorbedeutende eines alle Formen von Accorden Einigenden, sehen wir in den Molltönen alle diese Accorde, die sich sonst so ferne stehen, lebendig und innig mit einander verkettet, und sie lösen sich wechselsweise bey ihrer sonstigen Ferne in der schönsten Harmonie in einander auf. So in A moll z. B. das F dur in das ihm sonst so ferne liegende E dur, so dass wir durch die kleine Sept (in welchem Werthe das zufällige Dis zu nehmen ist) von F dur, (gerade als repräsentirte sie die Terz von H dur, ja die Sept von E dur selbst) wie wenn beyde in einer Tonleiter lägen, in das E dur gelangen. Aber E dur tritt ja in A moll so gut wie in A dur als dessen Oberdominantenaccord auf, und F dur, aus ihm, als Tonleiter sui generis daher hervortretend, als Unterdominante von C dur, was der dem A moll entsprechende Durton ist, die mit einander nicht zu einer Gruppe verbunden seyn könnten, wenn sie nicht alle Beziehungen gleichheitlich theilten; daher in dieser Gruppirung das F dur so gut ein Recht auf E dur erhält, als dieses auf das F dur, und, da ich jedem Accorde, der in der Beziehung als Tonica auftritt, seine Unter- wie Oberdominante vorhalten kann, sogar auf das H dur, wie es in die Tonleiter E dur als ihr Oberdominantenaccord gegliedert ist u. s. w.

Erkennt man denn nicht aus dieser Darstellung harmonischer Beziehungen, die in dieser einzigen Gruppe eines Dur- und Moll-Accords nur mit Einigem angedeutet, aber nichts weniger als erschöpft sind, da aus dieser Einigung zweyer sich verwandter Dur- und Moll-Accorde, laut des Wechsels von Tonica, Unter- und Oberdominante, noch gar viele andere gleicherweise stattfinden müssen, wie es so plan da liegt, dass sie jeder nur mit einiger Kenntniss der Tonleitern in ihrem doppelten Verhältnisse von Dur und Moll von selbst ohne Schwierigkeit herauszuheben im Stande ist, wenn dazu, wie von uns geschehen, die erste Andeutung gegeben worden —; erkennt man denn nicht, sagen wir, dass durch unsere Lehre, wenn dem Schüler das blosse Gesetz, abgesehen von seiner höhern Begründung, wenn diese über seine Sphäre hinausliegt, gegeben wird, in ihm jede musikalische Bewegung auf einem sicheren Grunde ruht, da auf dem gewöhnlichen die meisten nicht viel Anderes über die Frage des Grundes ihres Ganges zu sagen wissen, als, dass es eben stimme; das Wie durch das in der gegebenen Beziehung auch das Entferntere in Verwandtschaft tritt, wissen sie gar nicht anzugeben. — Daher man sich auch genöthigt sieht, Beyspiele auf Beyspiele ungewöhnlicher Ausweichungen zu häufen, um, durch ewiges Ueben in solchen, auf mechanischem Wege diesen Mangel auf todte Weise zu ersetzen, dessen sich jeder auf der Stelle entschlagen kann, das Ungenügende solcher Nothbehelfe belächelnd, dem das Gesetz dieser Bewegung zu theil geworden; dadurch einsehend, dass sich jede solche dadurch nach Willkühr tausendfach umwandeln lässt.

Doch, davon absehend, können wir nicht umhin, der Vollständigkeit wegen, noch ein Verhältniss anzudeuten, welches gleicher Weise nur von der Doppelnatur der Molltöne und ihrem dadurch verschiedentlich Verknüpfenden zeugt. Es ist dieses: dass ihre Unterdominante, als Quintsextenaccord genommen, einer mehrfachen Form fähig ist, und wobey sich eine vorfindet, die offenbar in sich unverständlich ist, da sie keiner bestimmten Tonart, als solcher,

entspricht, und aus der den Molltönen wesentlichen kleinen Terz so viel als nicht erklärt ist, wenn wir nicht die sie bedingende Synthesis, aus der sie hervorgeht, erkannt haben. — Von A moll ausgehend, kann auf dem Semitonio seiner Oberdominante, dem E dur, in seiner erhöhten oder nicht erhöhten Form, also auf der erhöhten und nicht erhöhten Quart (dem Dis oder D) der Quintsextenaccord errichtet werden, als die Oberdominante von E dur, in ihrer ersten Verwechselung als Septimenaccord, entweder in der Form von H dur oder H moll, um von dem A moll aus unmittelbarer Vorhalt und Eintrittsaccord in das E dur zu seyn. Diess sind die zwey ersten Formen dieses Quintsextenaccords, die in der Form von Dur und Moll ihrer Tonleiter nach vollkommen kenntlich sind. Aber es kommt bey den Molltönen noch eine dritte Form dieses Accords vor, die als eine zusammengesetzte sich unter keine besondere Tonleiter fügt, und die daher nicht gekannt wird: woher sie kommt, wenn man nicht, der Beziehung der Molltöne entsprechend, ihre Genesis kennt. Sich auf gleiche Weise übrigens auflösend, vertritt er, den gleichen Stand behauptend, ganz die Stelle der beyden vorigen in abweichender Form und repräsentirt auf dem Semitonio der Oberdominante von A moll, dem E dur, in das er einleitet, dessen Oberdominante; nur dass er ihre Form nicht wie jene beyden anderen gleicherweise theilt, sondern, wie gesagt, zusammengesetzter Natur ist: zusammengesetzt nämlich aus der Oberdominante der Oberdominante des Molltones in der Form des Septimenaccordes nach seiner ersten Verwechselung und eines Gliedes der Unterdominante dieses Molltons, wie sie ihm in der gleichen Mollton-Form wesentlich ist.

So ist von A moll seine Unterdominante in der Mollton-Form D moll; also wenn sich dieser Quintsextenaccord D, F, A, H, schreibt, und das D, was, wie sich versteht, im Bass genommen, zugleich, als Semitonium der Oberdominante, seiner Oberdominante, dem H dur, angehört, so gehört das F als die kleine Terz von D moll zugleich diesem an, und Unter- und Oberdominantenaccord, wie sie auf zwey sonst ganz verschiedene Tonleitern hinweisen, der erste in der Form von Moll, der zweyte in der von Dur, wie er in dieser Doppelseitigkeit vorkommt, sind in Eins zusammengeflossen. Wesentlich deutet diese Verbindung nur auf die Doppelnatur der Molltöne hin, und hängt damit zusammen, dass sie, wie man sagt, im Aufsteigen, oder ihrem Bildungs-Momente, wie wir es nennen, durch die grosse wie kleine Sext gehen; denn eben das F hier, was statt des Fis auftritt, ist ja nur die kleine Sext von A moll, wie sie auf seine Unterdominante in der Form von Moll (das D moll) hinweist, die sich also in dem F mit der Oberdominante der Oberdominante von A moll, dem H dur, oder, wenn einige lieber wollen sollten, dem H moll, in sie, das E dur, einzuleiten, verbindet, und diesem Quintsextenaccorde diese zweydeutige Form giebt, die auf keinen der gewöhnlichen einfachen Grundaccorde passt, und nicht passen kann, weil sie eben keine einfache, sondern eine zusammengesetzte, aus einer den Molltönen eigenthümlichen doppelten Beziehung hervorgegangene ist.

Wie vielfach verschlungen sind nicht die Tonverhältnisse bey der Einfachheit des Gesetzes, welches in ihnen laut wird! Wie sich Gedanke an Gedanke, Empfindung an Empfindung reiht, so die Tonaccorde an einander, um sich in sie zu ergiessen und in ihnen gleichsam zu verkörpern! Der Töne harmonisches Gewebe nur diese Verkörperung seyend, begreift man nicht, wie man fragen konnte: wie die Psyche dieser Harmonie zugängig sey? Gerade als ob sie etwas Abgesondertes von ihr seyn könnte! Jedes Reflectiren hat ein Seyn zur Folge, und kein Seyn ist ohne ein sich in ihm Reflectirendes zu begreifen, was seinen Inhalt ausmacht, und so lässt sich keine Harmonie von einem empfindend anschauenden Wesen gesondert denken. — Etwas andres als seine Reflexe seyend, gäbe es für uns gar keine Harmonie. Dennoch betrachtet man diese, als seine Form, von ihm, dem Wesen, so getrennt, dass man noch fragen kann: wie ihm diese Harmonie denn zugänglich sey, und quält sich mit allerley leeren Erklärungen, wo doch eben diese Harmonie selbst das Erklärende ist, indem nur jenes sich in ihr, als seine Form, erklärt, und sie sonst nichts ist, als diese seine Erklärung, sein Sichoffenbaren, wie es ist, sein zweyter Aetherleib, wie wir ihn auch in der Sprache wieder finden.

Kein Körperliches ohne Geistiges, wie grob materiell, alle Gedanken und Empfindungen scheinbar ausschliessend es auch sey; wie sollte erst der geistig verklärte Leib dessen entbehren, was in ihm seine Verklärtheit reflectirt! Wie so das Sich das Sich nicht erkennen, dass man ihm erst etwas Fremdes unterzulegen braucht, für das es doch kein Vermittelndes giebt, was nicht innerhalb seiner selbst

und dem, vermittelst dessen es erscheint, wie in einer Knospe ruht; das Geoffenbarte nur das sich Offenbarende seyend!

Hieran kettet sich die Aesthetik der Töne, nach der jeder Tonaccord in der Tiefe des Gemüthes seinen besondern Ausdruck gefunden, die wahrsagend bis jetzt bloss angedeutet, aber nirgends, nach Würde, entwickelt ist, als die schwierigste aller Aufgaben, die aber, soll sie je gelöst werden, nur dadurch lösbar ist, dass wir in den vielverschlungenen Tonverhältnissen nur der Psyche Bild und Gestaltung, ausser ihr kein Seyn habend, im obigen Sinne erkennen. — Daraus begreift man aber, wie Paracelsus, tiefen Blickes in das Wesen der Musik, hat sagen können, dass, wenn sie auch ganz verloren gehen könnte, die Musik, sie zur Stelle wieder geoder erfunden werden würde.

Nachrichten.

Paris. August, September und October 1826. *Académie Royale de musique.* Am 11. October: *Le Siège de Corinthe*, grosse Oper in drey Aufzügen, Musik von Rossini. Bevor wir die Leser zu dieser Oper führen, wollen wir ihnen einige Umstände in's Gedächtniss zurückrufen, die auf die Aufnahme derselben vielleicht einigen Einfluss hatten.

Seit drey oder vier Jahren befindet sich Rossini in einer Lage (in London und Paris), wo die allgemeine Aufmerksamkeit mehr als je auf ihn geheftet wird, und gerade seit dieser Zeit war nichts Neues von ihm erschienen. Schon dieser Umstand allein macht die Erscheinung jener Oper wichtig. Diese ist das erste Werk, das Rossini in einer andern, als der italienischen Sprache geschrieben hat, und eben so das erste von ihm, das auf jene Bühne gebracht worden ist*), wo Gluck die strengste lyrische Declamation des Textes zu einem Hauptgegenstande, und zugleich zur Vollkommenheit erhoben hat; da diess nun gerade für Rossini's schwächste Seite gehalten wird, so erwarteten seine Gegner, er würde hier ganz durchfallen; seine Anbeter hingegen glaubten, er würde alles Alte vernichten und der französischen Oper eine ganz neue Wendung geben. Ferner ist jene Oper eigentlich nichts Andres, als — sein *Maometto* (in Venedig geboren und gestorben), neu aufgestutzt, mit einigen neu dazu componirten Stücken versehen, und von dem französischen Uebersetzer so eingerichtet, dass sich überall Anspielungen auf die gegenwärtige Lage der Griechen finden. Also eine Ausnahme von der Regel, nach welcher nur Originalwerke auf dieser Bühne gegeben werden, und dem Verfasser ein Autorrecht gewähren können. Endlich geschah die Annahme und Aufführung dieser Oper auf ausdrücklichen Befehl des Oberintendanten des französischen Theaterwesens, welcher nichts unterliess, was seinem Schützling eine gute Aufnahme verschaffen konnte.

*) Die zwey Bühnen der grossen und komischen Oper in Paris waren vielleicht die einzigen bedeutenden Theater der Welt, wo man Rossini noch nicht kannte.

Nun zum Werke selbst! Von den drey ersten Vorstellungen können wir keine Meldung thun, da die Administration zum Voraus die meisten Plätze vergeben hatte, wobey, wie man leicht begreift, die Beyfallsbezeugungen nicht immer unparteyisch waren; wir nehmen also eine der späteren zum Muster, von welcher wir nur eine möglichst getreue Schilderung geben wollen.

Die Ouverture (C dur) hat den Schnitt aller Rossini'schen Ouverturen. Ihre Einleitung ist betitelt: Griechischer Trauermarsch, den wir aber, besonders wegen seiner häufigen Fermaten, nicht für einen solchen erkannt haben. Dieser Einleitung geht noch eine andere Einleitung voran, ein leicht hüpfendes Allegro: assai von etwa dreyssig Tacten, dessen Charakter und Bestimmung schwer zu begreifen ist. Nicht viel Beyfall.

Erster Aufzug: Vorsaal im Palaste des griechischen Senats. Introduction, Männerchor (Moderato, Es dur, $\frac{4}{4}$ Takt): Die Krieger, die Cléomène (Tenor), Oberhaupt der Griechen, hier zu Vertheidigung ihres Vaterlandes versammelt hat, erwarten seine Befehle. Recitativ: Cleomenes schildert ihnen die zunehmende Gefahr, mit welcher sie Mahomed II seit zwey Monaten bedroht, und den tapfern Widerstand, den sie dieser Belagerung boten. Da jedoch die Hoffnung, sich länger zu halten, verschwunden ist, so fordert er die Krieger auf, ihre Stimmen zu geben, ob der Kampf noch fortgesetzt werden solle. Chor (Andante, G moll, $\frac{2}{4}$ Takt): Die Krieger sprechen ihren Muth aus. Bassarie (G dur): Hieros, ein Greis, Hüter der Fahnen, stimmt ein. Recitativ: Cleomenes bezeugt ihnen seine Zufriedenheit und ermahnt sie zum Schwur: zu siegen

oder zu sterben. Der Schwur der Krieger ist eine Wiederholung des Eingangschors, der nun mit einer Coda die Einleitung schliesst. Diese Art, eine lange Scene mit dem Anfangssatze zu schliessen, wendet Rossini oft bey den Einleitungen seiner Werke an. Dabey werden freylich oft Worte anderen Sinnes und Versmaasses (so wie hier) in die Musik hineingezwungen; doch ist diese Methode im Ganzen sehr vortheilhaft für die Musik, weil dadurch mehr Einheit entsteht, und ganze Haupttheile eines Werkes sehr glücklich abgeschlossen und von einander abgesondert werden. Der Chor tritt ab. Cléomène allein mit Néoclès, einem jungen Krieger (Tenor). Dieser erinnert in einem Recitative Cléomène an sein Versprechen, ihm seine Tochter Pamira zur Gattin zu geben, und wünscht die Vermählung noch vor dem Treffen zu feyern. Cléomène willigt ein. Pamira erscheint; der Vater stellt ihr Néoclès als ihren zukünftigen Gatten vor. Sie erschrickt und gesteht, dass sie in Athen einem jungen Griechen, Almazor, Treue geschworen habe. Terzett (Andantino, Edur, $\frac{2}{4}$ Takt) nach der allbekannten Anlage, die man zuweilen Canon nennt, wo nämlich die Tochter eine Phrase sehr in die Länge ausspinnt, sodann der Liebhaber, ganz wie sie und in demselben Tone, und endlich auch der Vater, der, bis die Reihe an ihn gekommen, unthätig auf der Bühne herumspaziert ist. Dieses Terzett geht mit einem der beliebten Crescendi in einen Chor über, der anzukünden kommt, dass die Mahomedaner die Mauern zu bestürmen beginnen. Cléomène giebt seiner Tochter einen Dolch als letzte Hülfe. Alles ermuthigt sich zum Kampfe auf und bereitet sich zum Tode. Dieser Satz ist mit einem obligaten Triangel ausgeschmückt, was sich sehr stattlich ausnimmt. Einer, dem etwa die Worte während des Lärms unverständlich geblieben wären, könnte sich leicht einbilden, es ginge nun geradesweges zum Hochzeitstanze der jungen Verlobten. Beyfall. — Oeffentlicher Platz in Corinth. Die Mahomedaner, die schon Sieger sind, ziehen marschmässig auf. Mahomed (Bass) erscheint triumphirend; er singt in seinem Uebermuthe eine Arie. (ohne Beyfall.) Es wird gemeldet, dass die Griechen noch ihre Citadelle vertheidigen. Einer ihrer Hauptleute ist gefangen worden. Es ist Cléomène; er wird vorgeführt. Mahomed verlangt, dass er seinen Soldaten gebiete, die Waffen nieder zu legen. Cléomène spottet seiner; er soll sterben. Pamira, seine Tochter, von griechischen Frauen begleitet, kommt herbey; sie bittet für ihren Vater; aber sie erkennt in Mahomed ihren geliebten Almazor. Allgemeine Bestürzung; ein Ensemblesatz. Mahomed verlangt Palmirens Hand. Sie wankt. Der Vater verweigert sie, indem sie schon dem jungen Néocles angehöre. Sie leugnet diess. Der Vater flucht ihr. Grosses und kräftiges Finale. Mahomed reisst Pamira mit sich fort. Beyfall.

Zweyter Aufzug: Mahomeds Zelt. Frauenchor mit Tanz. Pamira erscheint, in Traurigkeit versunken. Wie kann sie der Macht eines Geliebten, eines Siegers widerstehen? der väterliche Zorn verfolgt sie; Corinth liegt in Fesseln. Doch hat sie noch Kraft genug, über diese Gegenstände die brillanteste aller Arien (Allegro, Edur, C takt), vom Frauenchor begleitet, mit der grössten Meisterschaft und dem lautesten Beyfalle zu singen. Mahomed will sie beruhigen; sie kann durch ihre Verbindung Corinth und ihren Vater befreyen. Duett, nach dem gewöhnlichen Zuschnitte: zweymal die Eingangsphrase (C dur), nämlich jede Person einmal; dann ein Andante (As dur), beyde mit einander, endlich ein Allegro (C dur) mit dem vielbeliebten italienischen Schlusse. Kein Applaus. Es wird angekündet, dass nun Mahomed, zur Feyer seines Sieges und seiner Vermählung, ein Fest geben werde. Pamira besteigt den Thron mit ihm. Endloses Ballet, worin eine so betitelte Ballade vorkommt, die unter andern mit sechs obligaten Glockenspielen und acht Triangeln begleitet wird. Nach dem Ballet wird während eines Priesterchors ein Altar in die Mitte gesetzt und alles zur Vermählung zubereitet. Ein Geräusch unterbricht die Handlung: Néocles, der aus Verzweiflung sich in die Türken einschlug, wird gefesselt vorgeführt. Er soll sterben. Pamira rettet ihn, indem sie ihn für ihren Bruder ausgiebt. Terzett (Edur, $\frac{2}{4}$ Takt) ohne Beyfall. Man meldet, dass sich die Griechen wieder gesammelt haben. Das Zelt wird geöffnet; man sieht die Citadelle mit bewaffneten Frauen und Kriegern bedeckt; sie fordern in einem Chor, dessen Motif zweymal in der Ouverture vorkommt, ihren Feind zum Kampfe heraus. Beyfall. Pamira, mit gleichem Heldenmuthe, verachtet nun Mahomed und will, gleich ihrer Schwester, den Märtyrertod sterben. Sie wird mit Néocles von Wache umringt. Ein mächtiges Finale.

Dritter Aufzug. Die Laufgräben von Corinth. Néocles allein; er ist, von der Nacht und dem Treffen begünstigt, mit Pamira, der türkischen Wache

entwichen, und kommt hieher, wohin sich die Griechen, nach abermals fehlgeschlagener Schlacht, geflüchtet haben, um mit ihnen zu sterben. In einem Gebete der Griechinnen (Frauenchor, Lento, D moll, ¾ Takt), das man über dem Gewölbe hört, vernimmt er die Stimme Pamirens. Tenor-Arie (Allegro agitato, G moll, C takt), die vollkommenste, die wir von Rossini kennen; so, wie sie von A. Nourrit gesungen wird, übertrifft sie an Wirkung alle übrigen Stücke der Oper, was auch das Publikum laut zu erkennen gab. Cléomène (wir wissen nicht, wie er den Türken entwichen ist) kommt herbey. Néoclès unterrichtet ihn von der Gegenwart seiner Tochter; er will sie nicht sehen; sie erscheint, wirft sich zu seinen Füssen; der Vater giebt endlich nach, als sie betheuert, den Tyrannen zu hassen und Néoclès sogleich, hier auf dem Grabe ihrer Mutter, die Hand zu reichen. Der Vater segnet beyde. Terzett (Andante, A moll, ¾ Takt), wieder ein sogenannter Canon, gleich dem im ersten Akt. Alle noch übrigen Griechen versammeln sich hier; der Feind folgt ihnen auf dem Fusse. Der Greis Hieros segnet die Fahnen, ermuntert, standhaft zu sterben und phrophezeihet das Schicksal der Nation. Diese ganze Scene ist dem Meister sehr gelungen, und dürfte wohl in jeder Hinsicht eines Glucks nicht unwürdig seyn. Pamira bleibt allein mit einigen Frauen. Ein Gebet mit Chor (Fis moll, ¾). Die Türken brechen herein; die Mauern stürzen; man sieht ganz Corinth in Feuer. Mahomed sucht Pamira; aber indem er sie findet, stösst sie sich den Dolch in die Brust.

Nimmt man die Scene der Segnung der Fahnen und einige Kleinigkeiten aus, so kann man sich einen ziemlich richtigen Begriff von dieser Oper machen, wenn man sich statt jedes der genannten Sätze, einen von derselben Gattung aus irgend einer andern Rossini'schen Oper denkt; denn ähnlich sind sich doch alle.

Rossini hat durch dieses sein letztes Werk keinesweges das Alte umgeworfen und in der französischen Oper Epoche gemacht; eben so wenig aber ist er auf der Bühne der Académie Royale de musique durchgefallen. Die Zerstörung von Corinth ist überhaupt ganz im Styl seiner italienischen Opern geschrieben, und kann zu seinen besseren gezählt werden, ohne jedoch einem Otello gleich zu kommen.

Es ist jetzt schwer, melodisch und harmonisch neu zu seyn; das kleine Feld der zwölf Töne ist schon so verschiedenartig durchkreuzt worden, dass es beynahe unmöglich ist, eine gefällige, leicht fliessende Linie hindurch zu ziehen, ohne auf schon gezogene zu stossen und mit ihnen in gleicher Richtung zu gehen. Es bleibt aber ein anderes Mittel, seine Linien von den anderen zu unterscheiden; man darf ihnen nur eine andere, schärfere Farbe geben. Dieses hebt sie hervor, indem es die verdunkelt, die unter ihnen liegen. Unter dieser schärfern Farbe verstehen wir die Instrumentirung, Verzierung und Nüancirung. Rossini hat diese drey Kunstgriffe in gegenwärtiger Oper mit einem seltenen Talente angewandt. Alle Instrumente, die das Orchester fassen kann, werden in allen Nummern gebraucht. Man muss mehr als ein gewöhnliches Genie besitzen, um die Trompeten, Posaunen, Ophicleiden, Pauken, grosse und kleine Trommel, Becken, Triangel etc. von Anfang bis zu Ende einer Oper spielen zu lassen, ohne Eintönigkeit hervorzubringen. Diess vermochte aber der Componist durch seine geschickte Anwendung der Nüancirung. Man muss endlich den Geschmack, die Uebung und Erfahrung eines Rossini haben, um die Melodieen so reich zu verzieren, als es in der Zerstörung von Corinth geschehen ist.

Bey Gelegenheit dieses Berichts und insbesondere in Rücksicht auf die letzten Bemerkungen erlaube ich mir, den Herren Referenten und Recensenten dieses Blattes einen *Vorschlag* zu thun.

Ich nehme mir die Freiheit, Sie, meine Herren Collegen, zu einer gemeinschaftlichen Berathung einzuladen, in der Hoffnung, dass Sie der Wichtigkeit des Gegenstandes wohl ein paar Minuten schenken, meinen Vorschlag prüfen und, falls ich irre, mich belehren werden.

Mein Text ist: Ueber die Ausschweifungen der heutigen Musik, besonders über die Häufung der Schwierigkeiten und den Missbrauch der lärmenden Instrumente. Einige andere, als winselnde Weichlichkeit, Knalleffecte etc. können ungenannt hinzugedacht werden. Ich beginne mit ein paar Fragen:

Ist es wahr, dass seit einigen Jahren die Steigerung der Schwierigkeiten und die Vermehrung der lärmenden Kunstmittel dergestalt um sich gegriffen haben, dass dieses Unwesen zu einem mächtigen *unaufhaltsamen* Strome geworden ist?

Ist es wahr, dass es nach dem natürlichen Laufe der Dinge nicht einmal dabey bleiben, sondern immer weiter damit getrieben werden wird?

Wird dieses Unwesen, so wie alles Irdische, einmal enden? Und, falls diess geschehen wird, ist darauf etwa erst dann zu hoffen, wenn der Pianofortespieler mit seinen zehn Fingern in einer Tertie alle Tasten einer zehn Octaven breiten Tastatur greift; wenn jedes Blasinstrument in Accorden spielt; wenn das ganze Schauspielhaus, in eine grosse Trommel verwandelt, so stark geschlagen wird, dass die Trommelfelle der Zuhörer platzen? Ist es wahr, dass dann, aber auch eben erst dann auf eine Rückkehr zum Bessern zu denken ist?

Nun zwey andere Fragen:

Haben nicht schon lange die Besseren nach allen Kräften gegen diesen Strom gearbeitet? Haben wir selber nicht immer mit redlichem Eifer das Unsrige dazu beygetragen?

Haben aber unsere Bemühungen etwas gefruchtet? Ist der Strom dadurch aufgehalten oder abgeleitet worden? oder kann es noch geschehen?

Hier, meine Herren, ist der Gegenstand unserer Berathschlagungen: die Frage, ob unser Streben nützlich oder unnütz ist, scheint mir wichtig genug, um darüber Gründe auszutauschen. Es würde also gut seyn, da wir nicht alle einerley Meinung darüber seyn werden, wenn uns jeder mit der seinigen beschenken wollte. Wenn ich nicht fürchten darf, unbescheiden zu erscheinen, so will ich gern, jedoch ohne besseren Ansichten vorzugreifen, mit der meinigen den Anfang machen.

Ich glaube, dass unser Eifer gegen jene Ausschweifungen die gute Sache nicht fördert; unsere Mittel sind zu schwach. Diess wird mir recht anschaulich, wenn ich bedenke, dass ja selbst das Publikum nichts dagegen ausrichten kann. Wenige verlassen die Vorstellungen z. B. eines Mahomed, die nicht dieses Unwesen missbilligen; die Sache wird allgemein getadelt; alles schreit dagegen, raisonnirend, schimpfend, kritisirend, satirisch, verdeckt, offen — aber, was hilft diess Alles? Morgen stellen sich die Zuhörer nur noch in grösserer Menge ein. Erwägen wir nun, dass das Publikum vergebens dagegen eifert, sodann, wie klein unsere Anzahl im Verhältniss zu diesem Publikum ist (selbst angenommen, dass jeder unserer Aufsätze tausendfältig abgedruckt wird und überall unsere Person vorstellt); so lässt sich die Nichtigkeit unseres Einflusses wohl nicht bezweifeln; vielmehr macht unser Eifer die Sache fortwährend zu einer verbotenen Frucht. — „Aber verzögern können wir." — Wenn es wahr ist, dass wir so viel dabey vermögen, so antworte ich, dass diess gerade das Schlimmste ist, was wir dabey thun können. Ist es einmal unmöglich, den Strom ganz aufzuhalten oder abzuleiten, so ist wohl nichts klügeres zu thun, als ihn rauschen zu lassen, bis der Regen, der ihn anschwellt, aufhört, und er, wenn auch langsam, wieder von selbst in sein Bett zurück tritt. Nicht verzögern, sondern befördern müssen wir also seinen Lauf.

Dieses, meine Herren, ist nun der Vorschlag, den ich zu machen habe: Weil man von uns erwartet, dass wir, bey unserer Berichterstattung, bisweilen unsere eigene Meinung einfliessen lassen, und wir diess immer gern mit der Ueberzeugung thun, dadurch zu nützen, so lassen Sie uns stets den Zweck im Auge haben, den Lauf jenes Stroms eher zu beschleunigen, als zu hemmen. In diesem Sinne habe ich den letzten Theil meines obigen Berichtes abgefasst. Es würde Ihnen ein leichtes seyn, falls Sie meiner Meinung beypflichteten, Ihren Berichten eben diese Richtung zu geben, ohne die historische Wahrheit zu verletzen und weniger unterhaltend zu werden, als zuvor. Die Vortheile, die diess gewähren könnte, wären vielfältig. Mancher Componist, den nur noch unsere Kritik zurück hält, würde seinen Eingebungen freyen Lauf lassen und herzhafter eingreifen; die Heerführer unter ihnen, die sich nun von Anderen erreicht sähen, müssten wieder auf neue Mittel sinnen, und so würde jene Zeit, wo die Trommelfelle platzen müssten, viel schneller eintreten. Ferner würden die älteren Werke immer weniger zum Vorschein, und, weil auch wir nicht mehr daran erinnerten, ganz ausser Gebrauch kommen; das neue Genre müsste dann allgemeiner werden, und eben dadurch aufhören, neu zu seyn; denn nur so lange noch älteres im Gebrauch ist, ist das Neue Mode. Die alten Meisterwerke haben zum Theil schon Aehnliches erfahren. Endlich würden wir durch jenes Verfahren nicht bloss der Kunst, sondern auch unseren Lesern dienen; denn, gelingt es uns, sie zu versichern, dass jede neue Erscheinung in dieser Art, nicht nur ein herrlicher Ohrenschmauss, sondern zugleich ein Fortschritt in der Kunst sey, der uns dem Bessern immer um etwas näher bringe; so versüssen wir ihnen das Leben und machen sie zufrieden mit der Gegenwart, während wir im umgekehrten Falle durch unsere Berichte und Meinungen nur Missmuth verbreiten, und ihnen so für die Zeit und Aufmerksamkeit, die sie uns schenken, einen schlechten Dienst erweisen.

Ich habe im Jahrgange 1824 No. 34 dieser Blätter ein Recept bekannt gemacht, welches, recht

angewandt, vor allen Uebeln schützt, die von Reminiscenzen herrühren; eben so ist nun gegenwärtiger Vorschlag ein sicheres Mittel gegen alle Plagen, denen man bey der heutigen und zukünftigen Instrumentirung etc. ausgesetzt seyn könnte. So wie aber viele Vorschriften der Aerzte nur in dem Maasse wirken, als der Kranke an ihre Unfehlbarkeit glaubt, so ist es auch hier: wer recht überzeugt ist, dass jede neue Erscheinung dieser Art, jedes neue lärmende Instrument, jede grösser gehäufte Schwierigkeit, einen Schritt, wenn auch nur einen kleinen, zur Genesung führt, der wird Ursache haben, mit der Gegenwart zufrieden zu seyn; während die Ungläubigen in allen diesen Fällen von Ueberdruss, Langeweile und überhaupt von Unzufriedenheit geplagt werden; was um so ärger ist, da das Uebel, trotz ihren eifrigsten Bemühungen dagegen, mit jedem Tage wächst.

(Der Beschluss folgt.)

Grosherzogl. Hessische Hofkapelle in Darmstadt *)

Herr W. Mangold, Hofkapellmeister, Cp. Cc.
- K. Hassloch, Hofkapellmeister, Cp.

Erste Violine:

- G. Mangold, Musikdirector.
- Schmitt, Kammermusikus, Cc.
- Schlösser, Kammermusikus, Cp. Cc.
- J. Weygand, Kammermusikus.
- L. Mangold, Mammermusikus.
- V. Glaser, Hofmusikus.
- Bott, Hofmusikus.
- Lindheim, Hofmusikus.
- F. Anton, Hofmusikus.
- L. Haak, Hofmusikus.
- Daniel Anton, Hofmusikus, Cc.
- Friedrich Wittich, Hofmusikus, Cc.
- Grahn, Hofmusikus.

Zweyte Violine:

- Hallbauer, Kammermusikus.
- Rinck, Kammermusikus, Cp.
- Georg Albrecht, I. Hofmusikus.
- Gottlieb Albrecht, II. Hofmusikus.
- Wiese, Hofmusikus.
- Friedrich Wittich, Hofmusikus.

*) Die Componisten sind mit Cp., die Solo- oder Concert-Spieler mit Cc. bezeichnet.

Herr Fischer, Hofmusikus.
- Ruch, Hofmusikus.
- Kircheis, Hofmusikus.
- G. Mangold, Accessist.
- Niederhof.
- G. Bickel.

Viola:

- Hütter, Kammermusikus.
- G. Harbordt, Kammermusikus, Cp.
- Büchler, Kammermusikus.
- Brunner, Kammermusikus.
- Wagner, Kammermusikus.
- Schnittspahn, Hofmusikus.
- Crispin, Hofmusikus.

Violoncell:

- A. Mangold, Concertmeister, Cc.
- Thurn, Kammermusikus.
- Strauss, Kammermusikus.
- L. Anton, Hofmusikus.
- Stautz, Hofmusikus.
- Weber, Hofmusikus.
- Banger, Hofmusikus.
- Ph. Haak, Hofmusikus.
- Pfeil, Accessist.
- Heyer.
- Franz Wittish.

Contrabass:

- C. Müller, Kammermusikus.
- W. Bickel, Kammermusikus.
- Gross, Hofmusikus.
- D. Anton, Hofmusikus.
- Zimmer.
- Geissner.
- A. Müller.

Flöte:

- Dittmann, Kammermusikus, Cc.
- Ph. Harbordt, Hofmusikus, Cc.
- Altfuldisch, Cc.

Oboe:

- E. Niebergall, Kammermusikus, Cc.
- W. Niebergall, Hofmusikus, Cc.
- Mager, Hofmusikus.

Clarinette:

- Scherzer, Kammermusikus, Cc.
- A. Reitz, Accessist, Cc.

Fagott:

Herr P. Mangold, Kammermusikus, Cc.
- M. Haller, Kammermusikus, Cc.
- H. Haller, Hofmusikus.

Horn:

- G. Thomas, Concertmeister, Cp.
- K. Mangold, Kammermusikus, Cc.
- Soistmann, Kammermusikus, Cc.
- F. Thomas, Hofmusikus.

Trompeten:

- Kaiser, Hofmusikus.
- J. Reitz, Hofmusikus.

Pauken:

- G. Weygand, Hofmusikus.

Harfe und Bassethorn:

- H. Backofen, Kammermusikus, Cp. Cc.

Harmonika:

- Pohl, Kammermusikus, Cp.

Posaunen:

- Kurz, Hofmusikus.
- Ott, Hofmusikus.
- Grünewald.

Grosse Trommel.

- Boose, Accessist.

Becken:

- C. Glaser.

Triangel:

- Kirschner.

Kurze Anzeigen.

Heimath, Gedicht von Karoline Hainz, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — — von L. E. Czapek. 20stes Werk. Wien, bey Pennauer. (Pr. 30 Xr.)

Wir kennen die 19 früheren Werke des Hrn. Cz. nicht; aber diess 20ste ist, ungeachtet seiner grossen Einfachheit, ja gewissermaassen um derselben willen, so anziehend, dass wir sie wohl kennen möchten. Wer, wenn fast Alle glauben, nicht Noten genug geben zu können und damit Beyfall finden, doch, wo es am Platze ist, nur das Einfachste und zur Sache wirklich Nöthige wählt, der zeigt, dass er denkt; und wer in diess Einfachste und Nöthige, neben richtigem Ausdruck, auch etwas Eigenthümliches in der Erfindung zu legen vermag, der zeigt, dass er auch richtig empfindet und Talent besitzt. Die Dichterin hat ein eigentliches Lied gegeben; der Componist auch; aber mit kurzem, angemessenem Vor- und Nachspiele. Die Melodie liegt ganz in den wenigen Noten der Singstimme, die übrigens sich so in den mittleren Tönen hält, dass sie jede gebildete weibliche oder männliche seyn kann. Die Begleitung, obschon nur Begleitung, ist dennoch nicht uninteressant durch gute Harmonie und festgehaltene Figur. Wir zweifeln nicht, dass gute Liedersänger, und noch mehr gute Liedersängerinnen, für welche Letztere der Text, dem Inhalte und der Stimmung nach, am meisten sich eignet, diess Lied öfters und gern vortragen werden.

Grand Rondeau brillant pour le Pianoforte — — comp. par W. Würfel — — Oeuv. 30. à Vienne, chez Steiner et Comp. (Pr. 1 Guld. C. M.)

Eine pathesische Einleitung. Das Thema des Rondeau nicht sehr hervorstechend, doch auch nicht uninteressant. Der Zwischen- und Gegensatz, der Seite 6, Syst. 3, zum ersten Male vorkömmt, originell und anziehend. Das Andere, in Bravourfiguren, gewöhnlichen und nicht gewöhnlichen, bis hinauf in's fünfgestrichene F, in scharfen Accorden, weiten Griffen u. dgl., alle zehn Finger überreichlich beschäftigend. Auszuführen schwer, doch wirklich Pianoforte-Musik. Die Wirkung im Ganzen, wenn man's bezwingen kann, wie der Titel sagt: brillant. Stich und Papier gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten December. №. 49. 1826.

Fragen an die, welche zu antworten wissen.

Wenn ein Mann von Kopf zuweilen dem Gelüste nachgiebt, sich auf ihn zu stellen und in dieser Position, wunderlich gesticulirend, sich abzuescheren: so ist das zwar nichts Preiswürdiges; doch wird er selbst dabey immer interessanter seyn, als ein Mann ohne Kopf, wenn dieser auch kerzengerade, ohne Bewegung einer Muskel, auf seinen Füssen dasteht. Auch lässt sich eher jenem, als diesem, etwas absehen. Der kürzlich verstorbene Carpani war ein Mann von Kopf; (die ihn anders schildern, sprechen nicht sonderlich für den ihrigen;) er trug zuweilen jenes Gelüst und gab ihm nach; das that er wohl nirgends mehr und escherte wunderlicher, als in seinem letzten Schriftchen: *Lettera del Professore Carpani sulla Musica di Gioachimo Rossini*; Roma, 1826. Gleichwohl ist der Brief *), und ist er in ihm, interessant; auch kann man Mancherley daraus abnehmen, wenn man nur erst, was dort kopfunten steht, zurecht gerückt hat. Wir wünschen hierzu Gelegenheit zu geben; aber nicht, was ihren Hauptgegenstand anlangt, nämlich die Vergötterung Rossini's. Ueber diesen Mann hat sich endlich bey Urtheilsfähigen überall der Mittelpunkt der Vernunft so ziemlich festgestellt. Man hebt ihn nicht mehr in den Himmel und stösst ihn nicht mehr in die Hölle, sondern lässt ihn, wie andere Leute von entschiedenem, aber nicht selten (durch ihn selbst oder andere) gemissbrauchtem Talente, seinen Kreislauf auf Erden durch ganz Europa machen; man beachtet, was er gut, geniesst, was er schön, belacht, was er verkehrt und thörigt macht; man gönnt ihm sein Glück, und gönnt es ihm um so mehr, da es schwerlich lange dauern wird; man merkt auf seine Auswege, ohne blind darauf ihm nachzustolpern, und nennt, die letzteres thun, Schwachmatiker. Und damit gut. Darum also soll von ihm, dem lebenslustigen Joachim, hier keine Rede seyn, sondern von Etwas, das uns Deutsche noch näher und unmittelbar angeht.

Nachdem nämlich Ehrn Carpani in seinen *Preisgesängen* die Stimme erschöpft, wendet er die heiseren Reste derselben den deutschen Operncomponisten zu, und giebt ihnen, wozu heisere Töne ausreichen: allerley Klugheitsregeln, wie sie ihre Opern künftig machen sollen. Doch nein; so albern ist er nicht: vielmehr, wie sie ihre Opern künftig n i c h t machen, was sie dabey vermeiden sollen. Es sind vier Hauptpunkte, worüber er sich verbreitet. Von diesen soll die Rede seyn; fragweise, wenn auch nicht hinter jedem Satze ein Fragzeichen steht. Der Autor möchte nicht, gleich dem Finken, durch stetiges Hinaufmoduliren der Stimme am Ausgange monoton werden. Es versteht sich, dass wir mit Carpani's Aussprüchen auch hier zuvörderst zu verfahren haben, wie oben angedeutet worden; nämlich sie von ihrer ungeheuern Uebertreibung auf ihren Sinn zu reduciren. So mit allen vieren. Wir geben sie abgekürzt, doch ziemlich mit Carpani's Worten.

1. Deutsche Operncomponisten unserer Tage, ruft er: Ihr geht den Weg der Unvernunft und Willkür, kehrt der Natur der Sache den Rükken, werft euch der Uebertreibung in die Arme, indem ihr den G e s a n g a u f o p f e r t f ü r d e n A u s d r u c k. Das müsst ihr fürder bleiben lassen. — Die Allgemeinheit der Beschuldigung weg-

*) Carpani soll ihn aber nicht, so wie er nun ist, sondern, nach seinem hinterlassenen Entwurfe, ein junger, entflammter Rossinist, geschrieben haben. Das ist auch sehr wahrscheinlich; denn so weit hätte Carpani die Einseitigkeit, und überhaupt, wohl nicht übertrieben. *d. Verf.*

gerechnet, die etwas massiven Ausdrücke von Unvernunft u. dgl. weggeworfen, lasst mich fragen, ihr Tonkünstler, die ihr zu antworten wisst: Ist darin nicht etwas Verständiges, Wahres, Beherzigenswerthes? Wir wollen uns nur erst über den Gegenstand recht verstehen. Damit das leichter und mit Allen geschehe, hüten wir uns vor Abstractionen und ästhetisirenden Gemeinplätzen; wir erinnern unmittelbar an die Sache, vermittelst allbekannter Beyspiele. Wir wählen keine schlechten Beyspiele, weil diese nicht der Rede werth; keine, von unberühmten Meistern, weil diese nicht allbekannt sind; wir wollen aber mit ihnen den berühmten, verdienten Meistern durchaus nicht wehe, noch Abbruch thun. — „Aufopferung des Gesanges" — das heisst, alles Melodischen in der Musik, gesungen oder nicht — „für den Ausdruck" — des Textes nämlich, wo gesungen, oder der besondern Absicht des Componisten, wo nicht gesungen wird; in beydem, wenn die überaus seltenen Fälle nicht eintreten, wo diess nothwendig wird. Das meynt doch wohl Carpani; und das meynen wir, indem wir nachfragen. Jene letzteren, ganz besonderen Fälle haben wir erst bey Seite zu räumen. Im grössten Theile des zweyten Finale von Webers *Freyschütz* (dem Kugelngiessen) — ist da Gesang? Gewiss nicht: eher Geheul. Ist da Melodisches in den Instrumenten? Eher ein bloss schauerliches Erzittern, dann ein wildes Durcheinander und Widereinander. Es ist aber da auch der Teufel leibhaftig los — was, dem Himmel sey's gedankt, ein ganz besonderer, ein Fall ist, der ausser aller Regel liegt, für den es mithin keine Regel giebt. Der Dichter hauet über die Schnur; die Darstellenden, ja Alle, die mit der Vorstellung zu thun haben, müssen's auch; der Zuschauer ist kaum zugleich noch Zuhörer und kann es kaum noch seyn: was soll da der Componist thun? Alle diese Teufeleyen und jede einzelne, ihr angemessen, nur noch verstärken, womit es auch sey! Und das hat Weber vortrefflich gemacht. Es ist ein kecker, vollkommen gelungener Wurf; ein geniales, haarscharf treffendes Bravourstück des Componisten, ausserhalb aller geregelten Kunst; mehr Geschrey und Tongeräusch, als Musik: vollkommen, was es seyn kann und seyn soll: darum auch von mächtiger und eben der rechten Wirkung. Solche höchstseltene Fälle, wo alles Melodische dem Texte oder den Situationen nothwendig aufzuopfern, lassen wir mithin bey Seite, und bitten nur den Genius der Dichtkunst, dass er die Componisten nicht oft so in Versuchung führe, und diese, dass sie, wo irgend möglich, der Versuchung ausweichen, indem so etwas ein Mal — wie dort — trefflich, aber ein zweytes, und wär' es demselben Componisten, leicht gar nicht gelingen kann: gelingt so Etwas aber nicht, so ist es nicht nur nichts, sondern viel weniger; es ist etwas positiv Widriges und Abgeschmacktes.

Jetzt in unsern Text! Aufopferung des Gesanges für den Ausdruck — die Worte im oben angegebnen Sinne genommen, und jene ganz besondern Fälle abgerechnet. Lasst uns noch bey unserm lieben Weber verweilen: war er doch unter allen jetzt Schreibenden deutschen Theater-Componisten der erste! Höret nun einen sehr beträchtlichen Theil seiner *Euryanthe*; z. B. die grossen Gesangstücke des zweyten Aktes von vorn herein. Ausdruck — o ja, die Fülle: aber ist das Gesang? ist es Melodie? ja, man dürfte in gewissem Sinne bey vielen Stellen (vollends der begleiteten Recitative) sogar auch fragen: ist das Harmonie? zuweilen wohl gar: ist das Musik? Musik muss doch wohl, wenn man sie hört, als Melodie, Harmonie und Rhythmus vom Ohre in ihrem Fortgange und Zusammenhange, nicht als vereinzelt erscheinende Ausrufe, Accorde etc. aufgefasst, also durch das Ohr dem Denk- und Empfindungs-Vermögen zugeführt werden; und am allermeisten die Musik, welche, Allen unaufhaltsam, vorübereilt; nicht, wie eine Bach'sche Fuge, vorgenommen, in ihre Gänge vom Verstande aufgelöset, dann am Instrumente nach und nach wieder verbunden, und so allmählich auf jenen Weg gebracht werden kann. Nun frage ich: Kann das dort euer Ohr? Wenn es das *nicht* kann: ist dann ein eigentliches Wohlgefallen möglich? Und Wohlgefallen erregen soll doch gewiss jede Kunst. Vielleicht wendet ihr ein: Es ist wohl wahr: das Ohr vermag hier nicht, was es soll und sonst auch thut; somit findet eigentlich nicht statt, was mit jener Fähigkeit und Fertigkeit des Ohrs anfangen muss. Aber giebt man das Alles gewissermaassen auf, und sich selbst dem, was geboten wird, wie bewusstlos hin: so fühlt man sich doch durch diess im Ganzen heftig aufgeregt, erhitzt, im Einzelnen hin und wieder wahrhaft erschüttert. Wendet ihr das ein, so würde euch mancher Andere und nicht mit

Unrecht antworten: Freunde, wenn ihr das nur wollt, so könnt ihr es bequemer und noch sicherer, auch weit stärker haben, wenn ihr bloss zu den Sforzandos der schärfsten Accorde eine Kanone losbrennen lasst. Aber das antworte ich nicht; sondern bloss Folgendes: Ist das, was ihr dann fühlt — diess, wie bewusstlos, im Ganzen heftig aufgeregt, erhitzt, im Einzelnen erschüttert zu werden — ist diess ein Genuss? und wenn es einer ist: ist es ein Kunstgenuss? Es ist, so zu sagen, ein mechanisch Fortgerissenseyn von leidenschaftlich vorgeschriebenen, leidenschaftlich ausgestossenen Tönen: ein Aeusserstes des Ausdrucks und Eindrucks, das für äusserste Fälle zuzulassen, und, wenn es dann dem Meister so vollkommen damit gelingt, wie im obenangeführten Beyspiele aus dem *Freyschütz*, höchlich zu preisen ist: aber hier ist ja kein äusserster Fall; wahrhaftig nicht! Sagt: Liesse sich, was hier erreicht werden soll, nicht auch auf, zugleich natürlicheren und kunstgemässeren Wegen erreichen; und dann eigentliches Wohlgefallen noch obendrein? Wer wollte zweifeln, da es oftmals so erreicht worden ist? Wenn es sich nun also verhält: ist es nicht weit rathsamer, diese, als jene Wege einzuschlagen? Und wird nicht Carpani's Rath — opfert dem Ausdrucke nicht den Gesang auf — also verstanden, ein wohlbegründeter, beherzigungs-, befolgenswerther? Ich frage, die zu antworten wissen; und sollte Mancher von diesen an dem, von mir angeführten Beyspiele von irgend einer Seite her Anstoss nehmen: so wähle er andere; z. B. Beethovens letztes Finale im *Fidelio*, oder gar sein: „Freude, schöner Götterfunken," im Schlusssatze der letzten Symphonie. Die Sache selbst bleibt dieselbe; und diese scheint beachtenswerth.

Aber ein anderer Punkt, wo jetzt gleichfalls nicht wenige deutsche Opern-, ja Gesangs-Componisten überhaupt, den Gesang dem Ausdrucke häufig aufopfern, ist diess auch. Hier darf man kurz seyn; denn hier ist die Rede von offenbar Fehlerhaftem, das auch keiner Beyspiele bedarf, weil sie nur gar zu häufig zu finden sind. Man zerreisst den Gesang, unterbricht seinen Fluss und Wohlklang, (zerreisst und unterbricht gemeiniglich auch den Sinn der Worte,) indem man Alles, und recht eindringlich, ausdrücken will; auch das, was gar nicht ausgedrückt werden sollte: bildliche Worte, selbst solche, die in der poetischen Sprache alles Bildliche verloren haben und zu eigentlichen geworden sind; Beywörter, die eigentlich gar nichts sagen und sagen sollen, sondern bloss der Symmetrie des Ausdrucks oder der allgemeinen Bezeichnung der Sache angehören; Worte, die zwar für sich etwas sagen, aber in dem Sinne des ganzen Satzes subsummirt werden und untergehen; oder solche, die etwas Hörbares bezeichnen, das wohl auch in der Musik angedeutet werden kann, aber wenn es als jetzt zu hören vorkommt, nicht, wenn seiner bloss gedacht ist — und vieles dergleichen mehr. Es ist höchstbefremdlich, wie thöricht und verkehrt nicht selten mit alle dem verfahren wird: aber diess lassen wir bey Seite, und sagen bloss: Auch wo es ohne eigentliche Thorheit und Verkehrtheit angewendet wird, ist es wenigstens dieselbe fehlerhafte Eigenheit, angewendet auf Musik, die in der Declamation des Trauerspiels unter den Geringeren der Acteurs Frankreichs herrschend geworden ist. Diese heben gleichfalls Alles, was nur in irgend einem Sinne, aber nicht im jetzt obwaltenden, an irgend einer Stelle, aber nicht der jetzt vorzutragenden, gehoben werden darf, möglichst und vereinzelt hervor, wollen es dem Publikum bezeichnet zuzählen, und werden damit jedem Aufmerksamen und Sachverständigen widrig oder lächerlich, bis sein natürlicher Sinn nach und nach dagegen abgestumpft ist, wie — nicht weniger Musikliebhaber, durch jene Art der Gesangsmusik *). Mithin auch in dieser Anwendung ist Carpani's Rath — opfert den Gesang nicht dem Ausdruck auf — gegründet und wohl zu beachten.

2. Seine zweyte Brandrakete wirft Carpani nach der deutschen Sprache, in wiefern sie zur Musik verwendet wird. Dieses mannhafte Idiom, sagt er, bestimmt, Schlachten zu gewinnen, hat eine unbändige Härte für die Musik, wegen der vielen, über einander gehäuften Consonanten. Zwar sind nicht alle deutschen Worte so rauh

*) Es scheint bemerkenswerth, dass in Hinsicht auf diese Fehlerhaftigkeit die musikalische Kritik sonst so streng war, und jetzt so nachsichtig oder gleichgültig ist; das Eine, wie das Andere, auch in diesen Blättern. Sind die musikalischen Kritiker in denselben Fall gekommen, wie die Liebhaber, deren wir oben gedachten, oder wie, die lange in Paris gelebt und oft Theater besucht haben, in Hinsicht auf jene tragische Declamationsweise? d. Verf.

und barbarisch: aber die Operndichter treffen keine Auswahl. Das müssten sie. That es doch Metastasio für seine Opern mit der wohlklingendsten Sprache!

Die Uebertreibung der poetisirenden Ausdrücke abgerechnet, weiss ich nicht, ob es nicht genug wäre, hier, ohne alles Weitere, bloss ein: Hum! hum! hinzuzusetzen. Unsere älteren Operndichter trifft zwar der Vorwurf wenig oder gar nicht. Haben sie auch schwerlich sich, wie Metastasio in ältlich-pedantischer Zier- und Anmuthlichkeit, ein Reim- und Wohllaut-Lexikon gemacht, so ist ihnen doch die Sache, in so fern, als Deutsch nie Italienisch werden kann und soll, gelungen: Weisse'n nicht selten, Gotter'n meist, Göthe'n immer. Aber deren Operndichtungen sind tod für uns. Wenn ich dagegen in denen, die zu unseren Tagen leben, singen höre — und zwar in ziemlich lebhafter Melodie, von dem

Bächlein murmelnd, Bächlein rauschend,
Plätschernd durch den Blumengrund;

oder gar, in einzelnen Achteln, Allegro:

Gott, allmächt'ger, in der Höhe:
Wie seegne ich das G'schick!

und tausenderley ähnliche, schöne Sachen: da, wie gesagt, scheint es mir, jenes Hum! hum! werde genügen; denen nämlich, die aufmerken wollen: denen aber, die das nicht wollen, ist nicht beyzukommen, was man auch hinzusetze. Ueberall klagt man, dass unter den deutschen Sängern und Sängerinnen, ohne allen Vergleich die Mehrzahl, gar nicht, oder doch wenig und übel, sehr selten Einer oder Eine gut und deutlich genug ausspricht. Man thut recht, zu klagen, und sollte am gehörigen Orte — das heisst, da, wo das Nichts oder das Gegurgele, wie meistentheils, entweder Faulheit überhaupt, oder Gleichgültigkeit gegen das Publikum, oder Vernachlässigung und Verwöhnung ist — da sollte man mehr thun. O, ein simpler Ziegenhayner oder Stiefelabsatz thut Wunder an solchen schönen Prinzen und Prinzessinnen! Man versuch' es nur: es wird sich bald zeigen. Aber, aber: müssen nicht auch die Dichter in dem, was sie geben, und die Componisten in der Behandlung dessen, was sie empfangen..? Nun, man weiss schon, was ich sagen will. Die Dichter, welche für musikalische Composition, besonders aber für die Oper, welcher Gattung sie sey, schreiben, und nicht eigentlich, sondern bloss metaphorisch „singen," sollten durchaus ihre Verse, ehe sie sie mittheilen, mehrmals sich selbst laut vorlesen, und zum wenigsten Alles und Jedes, was sich da nicht ohne den geringsten Zwang und Anstoss, mit grösster Bequemlichkeit deutlich aussprechen lässt, umstellen oder umbilden, bis es diess zulässt. Ich sage: zum wenigsten; denn das ist bloss das Nothwendige: Wohllaut und Schönheit fangen dann erst an.

5. Carpani fährt fort: Ein drittes Uebel ist die Manie der deutschen Tonsetzer, als gelehrt im Contrapunkte angesehen seyn zu wollen; desswegen ihre ausgeschwitzten, durch langes *Sitzen* zu Stande gebrachten Partituren mit Erudition vollzupfropfen, statt gefallende Melodieen zu liefern und die allenfalls gefundenen gehörig durchzuführen. — Nichts ist anständiger, als einem Autor zuzutrauen, er verstehe sich selbst; nichts billiger, als, wo uns das nicht so vorkommen will, zu bekennen, dass wir ihn nicht verstehen und dass jenes an uns liegen könne. Wir erweisen C.'n diess und gestehen von uns diess. Denn was meynt er hier mit dem Contrapunkte? Was von jeher und bey aller Welt so geheissen hat und noch so heisst; oder was man in Italien, doch nur von gewissen, gänzlich gedanken- und kenntnisslosen, eben so leidenschaftlichen als platten Enthusiasten also nennen hört? Das Erste, geziemt uns vorauszusetzen. Aber wo findet er denn jene contrapunktische Gelehrsamkeit in den Opern der Deutschen? Die, der ältesten, die nicht einmal deutsch gedichtet sind, wie die Händel'schen, Graun'schen, kann er nicht meynen; denn er spricht von Jetzt: und, nicht nur, dass von diesen längst gar nichts mehr gehört wird, so kennt sie auch fast Niemand mehr. Carpani sicher auch nicht. Er spricht von neuen, die man jetzt hört. Wo ist denn da die contrapunktische Erudition, die er so haufenweis findet? Fortgeführte, mithin einander imitirende Melodieen und melodische Figuren: die hat er nicht im Sinne; die tadelt er nicht: die will er vielmehr; er will sie sogar gehörig durchgeführt. Canons und ähnliche Stücke: die können ihm auch nicht anstössig seyn: er muss vielmehr sie wünschen; denn sein Abgott, Rossini, liebt und bringt sie so gern und so oft an, als irgend ein Deutscher. So drängt Carpani uns, anzunehmen, er bequeme sich der Sprache jener leidigen Amateurs, die ihm oft und laut genug in die Ohren gesummet haben mögen. Kaum hören diese nämlich etwas in mehren realen

Stimmen Angelegtes beginnen; kaum etwas im Ernst Gehaltenes; ja wohl auch nur ein ungewohntes, doch geregeltes Eingehen (nicht urplötzliches Hineinplumpen, das sie gern haben, weil's frappirt und ihnen eine Art Spass macht) in fremdartige Harmonieen und eine kunstvollere Aufstellung ihrer Folgen u. dgl.: so zucken sie, wie mit Nadeln gestochen, und schreyen über Contrapunkt, über schwerfällige Erudition, über Mangel an Melodie. *)

Nehmen wir nun an, Carpani habe, aus irgend einer Ursache, oder auch aus keiner, sich bloss dieser Sprache bedient; mit ihr bezeichnet, was, wie wir eben gesagt haben, von jenen Herrschaften damit bezeichnet zu werden pflegt; ziehen wir dann ab, was seiner übertreibenden, das Einzelne verallgemeinernden Manier angehört, so dass er eigentlich nur gegen das Uebermaas in jenen Dingen losfahre: so hat er etwas — wo nicht gesagt, doch gemeynt, was, wie wir glauben, nicht Wenige mit uns für ein Fünkchen Wahrheit in sausender Qualmlohe anerkennen werden. Denn dass es ein solches Uebermaass — wir wiederholen: nicht in dem, was Contrapunkt ist, sondern in dem, was Jenen so heisst — in nicht wenigen der neuesten deutschen Opern gebe: das findet wohl Jeder, und selbst, der es anwendet; Keiner nur in seinen eigenen Werken. Es ist von der Instrumentalmusik in den Gesang hinübergekommen. Aber da menschliche Organe etwas Anderes sind, als Instrumente; und Musik, die bestimmte Worte und bestimmte Situationen ausdrücken soll, etwas Anderes, als solche, die frey diese oder jene Stimmung des Meisters lebendig ausspricht: so kann nicht Alles, was in der einen gilt, darum auch in der andern mit Recht gelten; noch weniger, was in der einen viel gilt, darum auch in der andern eben so viel. Und so wird eben jenes, selbst wie es in der Instrumentalmusik ganz richtig gemessen erscheinen mag, in der Oper leicht zum Uebermaass. Es zeigt sich aber diess Uebermaass nicht bloss im Zuviel, sondern auch im Zuoft, im Zuschwer, und (hier liegt das Uebelste) darin, dass es, das Bedeutendste, auch da angewendet wird, wo nichts sonderlich Bedeutendes vorgeht; dass nicht selten sogar das Schärfste, Leidenschaftlichste und Gewaltsamste auch da über uns hereinbricht, wo kaum das Spannende und Belebende hätte Platz finden sollen. Mit aller Achtung gegen die Meister sey es gesagt: Enthielten Weber's *Euryanthe* und Spontini's *Olympia* höchstens die Hälfte von jenem Zuviel, Zuoft, Zuschwer, und besonders von ihren (wenn auch geistvollen) Schärfen und Beizen: sie hätten, und das mit Recht, dasselbe Glück gemacht, wie der *Freyschütz* und die *Vestalin,* denen es doch auch nicht daran fehlt; sie würden auch, von Zeit zu Zeit wiederholt, stets von neuem erfreuen, und auch das mit Recht. — Unser unruhig-geistvoller Weber ruht nun im Grabe; Spontini scheint zu vornehm, als dass wir zu hoffen uns erlaubten, von ihm gehört zu werden: aber dem treufleissigen, stets wackeren Spohr, und wer etwa sich jetzt hervorarbeiten möchte, um die grossen Lükken, die im Fortbau der deutschen Oper seit kurzem entstanden sind, auszufüllen: diesen möchten wir zurufen, Obiges ernstlich zu bedenken, und dann hinzu zu nehmen, was neulich Göthe, wahr und treffend, wie er pflegt, gesagt hat: *) „Im Theater wird durch die Belustigung des Gesichts und Gehörs die Reflexion sehr eingeschränkt;" woraus offenbar folgt, dass, was nicht ohne Reflexion ausprechen und genossen werden kann, sehr sparsam und nur am angemessensten Orte ausgegeben werden dürfe.

4. Carpani wirft viertens den deutschen Componisten vor, oberflächliche Kenntniss des Gesanges. Sie müssen erst selbst singen lernen; sagt er. Der zweyte Satz zeigt, dass er im ersten unter Gesang hier das Singen selbst und, von diesem abgenommen, die Art, für dasselbe zu schreiben, meynt. Hierbey kömmt es zunächst an auf die Natur der Organe, die man zwar nach den verschiedensten Richtungen ausbilden und vervollkommnen, aber nicht zu etwas ganz Anderm machen kann. Aus ihrer Natur entwickelt sich, erstens, die wesentliche Verschiedenheit der Stimmgattungen, nicht bloss (woran man gewöhn-

Anmerk. Auch Wien besitzt solche Italiener genug, und Deutsche, die sich unbedingt zu ihnen halten, die es auch verzweifelt übelnehmen würden, wollte man gegen ihre feinste Bildung für Musik und ihren Hochgeschmack in ihr, bedenklich scheinen. Erst im vorigen Jahre hörte man, während sehr schöner Ausführung des Mozart'schen *Figaro:* Ohimè! Contrapunkt! Keine Melodie! u. dgl. m., so dass, wären die Sängerinnen nicht liebenswürdige Weiber, die Sänger nicht ausgezeichnete, geachtete Männer gewesen, Mozart und sein *Figaro* fiasco gemacht hätten.

*) *Kunst und Alterthum.* V. 3. S.

lich allein denkt) dem Umfange ihrer Scalen, sondern auch ihrem Charakter und dadurch ihrem Eindrucke nach; sodann aber auch, ausser dem gerechten Verlangen der Anbequemung an diese Eigenheiten, ohne welche, was vorgeschrieben wird, nie ohne Zwang und bemerkbares Gewaltanthun, mithin nie gut, nie wohllautend und klangvoll, vielmehr, wo nicht dumpf und schlecht, wenigstens charakterlos und mehr abstossend, als einnehmend herauskömmt — es entwickelt sich aus jenen Natur-Eigenheiten menschlicher Stimmen die nothwendige Rücksicht auf angemessene Anordnungen, Folgen und Gänge der Töne; auf das, was man, von den Instrumenten hergenommen, ihre Lagen zu nennen pflegt; die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, Leichtigkeit oder Schwierigkeit und Quälerey einer deutlichen und angenehmen Aussprache des Textes noch kaum zu erwähnen. Ueber die allgemeinen Grundsätze von alle dem sind Alle leicht unterrichtet und wohl auch einig: aber damit wird für die einzelnen Fälle sehr wenig gewonnen: der Weg von jenen zu diesen ist gar zu weit und gar zu unsicher. Die Sache im Ganzen ist so weitschichtig, und im Einzelnen geht sie so in's Feine, dass sie sich nicht ausreichend unter Regeln bringen, nicht eigentlich lehren lässt. Man muss, nach Bekanntschaft mit jenen allgemeinen Grundsätzen, sie praktisch erlernen; wie, gute Verse zu machen, oder sie gut zu lesen. Hierzu räth man das Studium der ältern italienischen Gesangmusik an, und der Rath ist gut, aber nicht ausreichend. Die Musik, auch die, des Gesanges, ist in den Formen, wenigstens in denen, die der Oper zugehören, ganz eine andere geworden; und so zeigt sich bey der Anwendung hier fast dieselbe Schwierigkeit, wie bey der Anwendung jener allgemeinen Grundsätze. Darum bleibt nichts Besseres und Sichereres, als, was Carpani verlangt: Die Componisten für den Gesang müssen erst selbst singen lernen. Wie jeder, der ein Instrument gut spielt, für dasselbe auch (capricirt er sich nicht in Thorheit eines Andern), seiner Natur, seinen Eigenheiten und Vorzügen, seiner verständigen Behandlung und gehörigen Wirkung gemäss schreibt, ohne dass es ihn im Gange seiner Ideen stört; wie es ihm da gar nicht anders in den Sinn und in die Feder kömmt: so wird sich's auch bey dem Gesangcomponisten also einfinden, hat er selbst Singen gelernt. Haben das nun, in der Regel, die neuesten deutschen Gesangcomponisten? Wüsste man von Dreyen der berühmtesten und auch verdienstvollesten, aus ihrer Lebensgeschichte nicht, dass jenes ihr Fall nicht gewesen: so würde ein Jeder, der die Sache versteht, diess schon daraus mit Sicherheit abnehmen, dass für den Sologesang nicht selten der Eine clarinet-, der Andere violinmässig, der Dritte für das grössere Ensemble und Chor, als sollten sie vom Pianoforte ausgeführt werden, geschrieben hat. Da nun eben sie mit vollem Rechte eines grossen Rufs geniessen; da sie von den jüngeren, herankommenden Gesangcomponisten häufig gehört werden; da diese, wie sich's gehört, in der Zeit, mit der Zeit fort wollen und was in dieser vorzüglich Glück macht, zum Muster nehmen: war da, wenigstens für diese, es nicht rathsam, dass Carpani die, freylich ehedem von Allen anerkannte, von Allen befolgte Sache wieder derb zur Sprache brachte? Auch der grösste Meister ist es nicht in Allem. Der enthusiasmirte Jünger unterscheidet selten; wen er sich einmal zum Muster gewählt, dem strebt er gern unbedingt nach; und da die eigenthümlichen Vorzüge grosser Meister, um derentwillen man über ihre etwaigen Schwächen gern hinwegsieht, sich gar nicht, oder doch nicht ganz, noch weniger leicht und bald erreichen lassen, die Schwächen aber sicher, ganz, leicht und bald: so bleibt er, der Jünger, in diesen ihren Schwächen gewiss nicht zurück, übertreibt sie vielmehr; und da sie bey ihm nicht durch jene Vorzüge gedeckt und gewissermaassen ausgeglichen sind: so treten sie bey ihm um so greller hervor, wenn nicht zuweilen der oder jener am Wendepunkte seines Weges ihm einen Pfahl mit der ausgestreckten Hand aufrichtet; was gerade Carpani thun wollte, und hier sein Commentator gleichfalls. Die Meister, deren dabey gedacht wird, dürfen das nicht übel aufnehmen, wenigstens um dieser guten Absicht willen. Kein Mensch, auch nicht der vortrefflichste, wird leugnen, dass an ihm, und an seinen Leistungen, auch den vortrefflichsten, irgend Etwas sey, das anders seyn könnte und dann besser seyn würde: und warum sollte diess Letztere nicht angedeutet werden — es versteht sich, nicht allein und nicht ohne Anerkenntniss der Vorzüge, nicht gehässig, nicht übermüthig, nicht in der Absicht, wehe zu thun. Müssen doch so viele andere, tüchtige Leute sich jetzt gefallen lassen, dass es an ihnen geschieht —

allein, ohne Anerkenntniss ihrer Vorzüge, gehässig, übermüthig, und in der Absicht, wehe zu thun! —

Nachrichten.

Paris. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Théâtre royal de l'opéra comique.* Am 12. August: *Marie,* Oper in drey Aufzügen von Planard; Musik von Hérold. Diese Oper fand eine günstige Aufnahme und gefällt noch immer sehr. Sie scheint uns auch vor allen früheren dieses Tonsetzers, worunter doch gewiss sehr schätzbare Werke sind, den Vorzug zu verdienen. Hr. Hérold hat vor etwa 12 Jahren den grand prix de Rome erhalten, und ist von 30 bis 40 jungen Compouisten, denen man dieselbe Auszeichnung und Belohnung zu Theil werden liess, bis jetzt der einzige, der bedeutend hervorgetreten ist; er lässt, da er noch jung ist, auf noch Bedeutenderes hoffen. Er neigt sich, besonders in seinen letzten Werken, zur italienischen Manier, was ihm zuweilen den Anschein eines Auschreibers giebt. Dieser Vorwurf ist jedoch nicht so erheblich als ein anderer, der zunächst seine letzte Oper betrifft; man würde nämlich glauben, nach der Instrumentirung schliessend, er habe sie schon vor etwa zwanzig Jahre geschrieben; dergestalt ist er hinter den Fortschritten der Zeit zurückgeblieben; nicht einmal vier Hörner hat er darin anzuwenden gewusst; fast überall ist das Orchester der Sklave des Gesanges, gerade als ob die drey oder sechs Personen auf der Scene desswegen, weil sie besser bezahlt werden, mehr zu bedeuten hätten, als die funfzig im Orchester! An grosse Trommel oder Tamtam ist gar nicht zu denken, obgleich wir wissen, dass er die schwierige Applicatur dieser beyden Instrumente auch kennt und recht gut weiss, wie für sie geschrieben werden muss. Die Enthaltsamkeit, diesen Theil seines Wissens nicht an den Tag zu legen, muss also bloss seiner Bescheidenheit zugeschrieben werden.

Am 14. Oct. *Les Créoles;* Musik von Berton. ist ganz verunglückt. Die Zurückhaltung, womit die Administration das Publikum mit dieser Neuigkeit beschenkte, ist Schuld, dass wir sie nicht auch benutzen konnten. Von dem, was man uns über dieses letzte Werk des Tonsetzers der *Aline* und des *Montano* mitgetheilt hat, scheint uns folgende Neuerung am erheblichsten zu seyn. Der Componist macht aus einem Entreact eine Scene, die er von Fagott und Horn abwechselnd im Recitative vortragen lässt. Dass wir doch mit den meisten gelungenen Werken andere geringere in den Kauf nehmen müssen! Bey einigen Verfassern geschieht diess vorher, indem wir ihre Erstlinge der besseren nachfolgenden Werke wegen überwinden, bey anderen hingegen nachher, indem wir den früher empfangenen Genuss an ihren Letztlingen gleichsam abverdienen müssen.

Théâtre royal de l'Odéon. Hier war neu: *Ivanhoë,* Oper in drey Aufzügen, nach dem Englischen, die Musik aus Rossini'schen Opern gezogen. Dieses Werk hat keine üble Aufnahme gefunden; es sollen aber zu der ersten Vorstellung 1500 Freybillets ausgegeben worden seyn.

Théâtre royal italien. Die Demoiselles Canzi, Cantarelli und Cesari haben hier debütirt; die letzte (Contralto) hat gefallen.

Am 18. October: *Medea in Corinto,* von S. Mayr, zum Vortheil und Abschiede der Pasta. Ist es ein Ungefähr, dass sie zu ihrem Abschiede gerade diese Oper wählte, worin sich die tragische Zauberin, nachdem sie alles tief erschüttert, auf ihrem Feuerwagen entfernt, und uns, zum Andenken und unserer Qual, den blutigen Dolch zurückwirft? — Armes Trauerspiel! An demselben Tage starb ihm auch der grösste seiner Helden, Talma. —

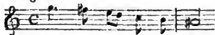
Am folgenden Tage begehrte Rossini die Entlassung von seiner Stelle als Musikdirector am italienischen Theater, worauf Pär wieder in seine alten Rechte eintrat. Wir bemerken, das Rossini seine Direction antrat, als dieses Theater durch Pär auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit stand, und dass er es ihm nun in dem kläglichsten Zustande wieder übergiebt! Um Rossini in unseren Mauern nicht ohne eine Ehrenstelle zu lassen, schuf man eine ganz neue eigens für ihn: er ist Compositeur du Roi et inspecteur général du chant mit 30,000 Franken Gehalt.

Institut de France. Am 6. October: Austheilung der grossen Preise und Aufführung der Cantate, die den Preis der Composition erhielt. Das Subject der zu diesem Concurs eigens gedichteten Cantate ist aus Tasso's *Gerusalemme liberata,* der Augenblick, wo Herminia, nach dem eben beendigten Treffen, sich entschliesst, ihrem geliebten Tancred in einer männlichen Kriegsrüstung nachzufolgen. Der Dichter hat darin nicht

(wie sonst immer zu geschehen pflegte) angedeutet, wo er ein Recitativ, ein Cantabile, ein Agitato und ein Air de mouvement haben will. Diess ist auch viel zweckmässiger, zumal für einen Concours, wo vorzüglich die Behandlung des Textes beurtheilt wird. Den ersten Preis erhielt Hr. C. J. Paris, 25 Jahr alt, Schüler von Hrn. Lesueur. Seine Instrumentaleinleitung ist vielleicht das beste vom Ganzen; er beginnt mit einem heftigen Kriegslärm, welchem unmittelbar ein Militairmarsch folgt; dieser entfernt sich allmählich und geht in eine kurze Schilderung der melancholisch-traurigen Gemüthsstimmung der handelnden Person über, die nun mit einem Recitativ eintritt. Die Auffassung des folgenden ist zu melodramatisch, in dem Sinne, wie die Franzosen dieses Wort in solchen Fällen gebrauchen, wenn nämlich Alles übertrieben wird. So gilt es hier vorzüglich vom Lärm, der oft stärker in der Begleitung des Gesanges ist (wodurch eben Herminiens Gemüthszustand melodramatisch wird), als er im Anfange in der Schlacht selbst war. Von der Declamation wollen wir nur ein Beyspiel geben: Herminie war beynahe entschlossen, ihre Liebe zu Tancrède zu unterdrücken; allein es drängt sich ihr die Erinnerung mehrer Umstände auf, woraus sie wieder schliesst, wie sehr er sie schätze und liebe. Unter andern auch dieser:

„Quand mon trône est tombé sous l'effort de ses armes,
Tancrède a respecté ma jeunesse et mes larmes;

Diese Stelle kommt mitten in einem Recitative vor, wo die Instrumente bloss Accorde aushalten, während die Stimme darüber hin declamirt. Nun aber kommt es an die Worte „Quand mon trône est tombé.“ Dabey ändert sich alles. Berücksichtigend, dass der Fall eines Thrones auch den ganzen Hofstaat mit sich zieht, lässt hier der Tonsetzer sehr sinnig alle Instrumente im Einklange mit dem Gesange auf folgende Weise fallen:



Der Leser sieht, wie der Thron oben mit dem punctirten G abgebrochen und über die folgenden Noten heruntergestürzt wird, bis er unten auf dem Ais liegen bleibt!? —

Warschau, den 30. October. Ihr Correspondent versprach, so bald der *Freyschütz* auf der hiesigen Bühne aufgeführt seyn würde, Ihnen wieder Nachrichten mitzutheilen. Da jedoch sein Versprechen bis jetzt unerfüllt geblieben ist, so erlaube ich mir, ihn mit diesem kurzen Berichte einstweilen zu vertreten.

Nach einer langen Pause von fünf Monaten, während welcher Zeit das hiesige Schauspielhaus wegen der Landestrauer geschlossen war, jedoch Operisten, Schauspieler, Orchester und das ganze Theaterpersonale ohne den geringsten Abzug aus der Staatskasse bezahlt wurden, erschien endlich auch die Weber'sche Muse in der obengenannten Oper auf unserm Theater. Welchen Stand sie wohl neben der Rossini'schen, die besonders in der letzten von ihr gegebenen Oper, dem *Barbiere di Seviglia*, unser musikliebendes Publikum bezauberte, behaupten könnte, war einige Zeit vor der Aufführung der Gegenstand der Gespräche über Musik. Sie gefiel, obschon sie denen, die nur die italienische Musik, nur den italienischen Gesang, und nur desshalb verehren, weil sie italienisch sind, gleichviel, ob sie schöne Melodie haben oder nicht, ob sie in Hinsicht auf die Situationen dramatisch wahr oder unwahr sind, nicht so recht behagen wollte. Sie gefällt immer mehr, je öfter sie gehört wird. Der *Freyschütz* ist nun auch hier zu einer Lieblingsoper — beynahe könnte man sagen — des gesammten Publikums geworden, so nämlich, dass er, zuweilen mit dem *Turco in Italia*, meistens aber mit der *Gazza ladra* und dem *Barbiere di Seviglia* abwechselnd, das ganze Oper-Repertoire während des Sommers und bis jetzt ausmachte. Fünfmal nach einander wurde er bey stets vollem Hause, trotz der unausstehlichen Hitze, gegeben, welches bis jetzt noch mit keiner andern Oper gelungen war. Was übrigens den allgemeinen Geschmack des Publikums in Betreff der Opern-Musik anlangt, so muss freylich bemerkt werden, dass dieses sonderbare Ereigniss nicht allein der Musik zuzuschreiben ist, sondern auch dem Interesse des Gedichtes und der gelungenen Uebersetzung und Aufführung sowohl in Rücksicht der scenischen als der musikalischen Darstellung, welches dem gegenwärtigen Theater-Comité und dem Director der Oper, Hrn. Kurpinski, viel Ehre macht. Das Orchester zeichnete sich aus, und obschon mehre Kenner die Besetzung

besonders zweyer Rollen bey dem Bestande unseres Opernpersonals anders gewünscht hätten, so entschädiget doch in der Rolle Aennchens Mad. Kurpinska durch ihr schönes Spiel den Mangel an Stimme, wie man sie von einer Sängerin zu fordern berechtigt ist. Und so ist es denn dem geistreichen deutschen Tondichter gelungen, auch hier zu gefallen und die Anerkennung seiner Kunst zu finden, obgleich der geniale Künstler Italiens im voraus die Gunst der Freunde dramatischer Musik für sich gewonnen hatte. Bey den Trauerfeyerlichkeiten wegen des Ablebens S. M. des Kaisers Alexander wurden die *Requiem* von Mozart und Koslowski in der Kathedralkirche aufgeführt, in welcher zu diesem Zwecke vor der Orgel ein grosser auf Säulen ruhender Chor erbaut worden war. Orchester und Sänger, mit denen sich das ganze singende Theaterpersonale, die Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums und mehre Dilettanten und Musiker vereint hatten, bestanden aus beynahe 200 Personen. Am ersten Tage dieser Feierlichkeiten wurde unter Leitung des Hrn. Soliva, des Gesangdirectors in dem hiesigen Conservatorio der Musik, das *Requiem* von Koslowski aufgeführt, welchem, als die Procession in die Kirche trat, einige Verse des *Miserere* von Allegri, abwechselnd mit zwey Duos und dem letztern Amen des *Stabat mater* von Pergolesi vorgetragen, vorangingen. Zu bemerken ist noch, dass Hr. Soliva das *Domine Jesu Christe* des Koslowski mit dem *Domine* aus dem *Requiem* von Cherubini vertauscht hatte, und dass statt des *Benedictus* Mad. Meyer ein *O Salutaris hostia,* auch von Cherubini, mit passenderem untergelegtem Texte, *o rex intende etc.*, wozu Hr. Soliva selbst eine sogenannte Introduzione, um gleichsam zu dieser Arie vorzubereiten, geschrieben hatte, sehr rein, und trotz einigen schwierigen Passagen mit vieler Präcision vortrug. Das Tenorsolo *Agnus Dei* sang Hr. von Zaleski, Staats-Referendar, einer der vorzüglichsten Musikliebhaber, mit schöner Stimme und vielem Geschmack. Nach geendigter Messe und Ceremonie folgte ein *Salve Regina* von Salieri. Ueberhaupt lässt sich von dieser Aufführung sagen, dass sie, den Bemühungen Soliva's entsprechend, als sehr gelungen aufgenommen wurde. Am zweyten, dritten und vierten Tage wurde unter der Direction des Hrn. Kapellmeisters Kurpinski das *Requiem* von Mozart ganz allein gegeben, zu welchem das executirende Personale noch mit ungefähr 50 Musikern vermehrt wurde. Diese Vermehrung wurde dadurch nöthig, weil Hr. Kurpinski zu den in der Mozart'schen Partitur befindlichen Instrumenten noch Piccolos, Flöten, Oboen, Clarinetten, Waldhörner etc. hinzugesetzt, zum *Dies irae, Sanctus* und Sschluss ein Chor von Blechinstrumenten eines hiesigen Jäger-Regiments, und überdiess noch zwey Harfen zum *Hostias* im *Domine* und zum *Benedictus* angebracht hatte. Der Effect, den diese Instrumentirung in der Aufführung machte, war im ersten Allegro des *Dies irae* überraschend, und, wenn auch nicht erhaben zu nennen, doch immer gross. Im Ganzen aber schien es, als sey in diese Tondichtung ein zu grelles Licht gebracht worden, sie konnte daher bey denen, die das *Requiem* mit der ursprünglichen vielfachen Besetzung schon gut gehört hatten, den früher empfundenen andächtigen Eindruck nicht hervorbringen. Doch waren auch diese Aufführungen, besonders die zweyte, als gelungen zu achten, obschon die weit grösser gedachte Musik, die Stellung des grössern Personals und die Direction selbst einige Schwierigkeiten mehr zu beseitigen gegeben hatte. Mad. Mejer und M. Asch'perger, Hr. Zylinski und Szczurowski zeichneten sich im Vortrage der Solos aus. Am fünften Tage wurde noch einmal zum Beschluss das Koslowski'sche *Requiem* wie früher gegeben. Doch erhöhte diese Aufführung den am ersten Tage gemachten Eindruck nicht. Aehnliche Trauerfeyerlichkeiten, dem Andenken des grossen Monarchen geweiht, begingen alle Confessionen, und besonders zeichnete sich die evangelisch lutherische Gemeinde aus, in deren schöner Kirche Hr. Zaworek das neu componirte *Requiem* vom Professor und Rector Hrn. Elsner mit 150 Personen aufführte. Die einfache, aber geschmackvolle Verzierung und die ernste Stille dieser Kirche, in der sich einige Tausend Zuhörer versammlet hatten, entsprach dem Eindruck, welchen die anspruchslose, aber andächtige, in Melodie und Harmonie dem Sinne der Worte entsprechende Tondichtung in den Gemüthern hervorbrachte. Dieses *Requiem* ist bloss für Männerstimmen, mit Begleitung von Violoncellos, Fagotten und Bässen, nebst einigen andern Blas-Instrumenten, als Posaunen, Waldhörnern und Trompeten, und Pauken, geschrieben. Statt der Orgel wurde bey den dazu geeigneten Stellen das Choraleon gebraucht. Das Terzett *Benedictus* wurde von den Hrn. Zylinski, Polkowski und

Szczurowski, bloss mit einigen Tönen der Waldhörner begleitet, mit vielem Ausdrucke gesungen. Die Partitur dieses trefflichen Werkes ist so eben hier bey Brcezina lithographirt erschienen.

In Concerten hörten wir den von seiner Kunstreise aus Deutschland zurückgekehrten kleinen Krogulski. Mit Vergnügen bemerkten die Kenner, dass er in einem Jahre bedeutende Fortschritte gemacht und, im Ausdrucke seines Spiels durch die Anhörung und den Rath grosser Klavierspieler mehr ausgebildet, viel gewonnen hatte. Er wurde jedesmal mit vielem Beyfalle begrüsst. Fast zu gleicher Zeit kamen zu uns von Wien über Lemberg drey reisende Sänger, die Herren Herz, Huber und Wotke, und gaben fünf Vocal-Concerte, meistens ohne alle Begleitung. Jedesmal zwischen der ersten und zweyten Abtheilung unterhielt Hr. Wotke, der Bassist, das Publikum als launiger Bauchredner, indem er drey Personen sehr gut vorstellte. Wie sehr sie bey uns gefallen haben, beweist die seltene Zahl ihrer Concerte bey stets vollem Saale, was um so mehr bedeutet, da sie meist nur deutsche Gesänge von Mozart, Spohr, Beethoven, Maria v. Weber, Drechsler, Eisenhofer etc. vortrugen. Nur als sie sich einmal im grossen Theater hören liessen, sangen sie das Duo des Grafen mit Figaro aus der dem *Barbiere di Seviglia* in italienischer Sprache, mit begleitendem Orchester, welches sie noch einmal in ihren gewöhnlichen Concerten im Saale auf Verlangen bloss mit Fortepiano und Guitarrenbegleitung wiederholten. Auch in Deuschland werden sie nicht missfallen, da sie sehr gut einstudirt sind und ihren Leistungen in Trios einen schönen, lebendigen Ausdruck zu geben wissen.

Kurze Anzeigen.

Trois Marches militaires, composées et dediées à Son Altesse Royale Le Prince Charles de Prusse par Louis Berger, pour le Pianoforte. Berlin, chez Fr. Laue. (Oeuv. 16.)

Dass diese Märsche nicht sowohl für das Pianoforte eigens componirt, als vielmehr nur für dasselbe arrangirt sind, sieht man leicht; es lässt sich daher auch über dieselben nicht das sagen, was vielleicht gesagt werden könnte, wenn man durch die Partitur tiefer in ihr Inneres eingehen könnte. Wie höchst selten aber Compositionen für mehre Instrumente, arrangirt für Pianoforte, dieselbe oder auch nur ähnliche Wirkung thun, ist bekannt und ganz natürlich. Auch vorliegende Märsche dürften grossentheils dasselbe beweisen. Ob sie den Zweck erreichen, zu welchem sie componirt sind, muss der am besten wissen, der den Zweck gesetzt hat. Der eigentliche Zweck eines militairischen Marsches war und ist: den Soldaten aufzuregen und seinen Muth zu stärken. Da wir aber jetzt und s. G. w. noch lange im tiefen Frieden leben, so ist wohl an diesen Zweck, indem die Märsche nur auf Wachparaden gehört werden, wo es an Muth und dergleichen nimmer fehlt, nicht zu denken; es muss also auch ein Triumphmarsch, welcher in diesem Heft auch vorkommt, hier ein ganz anderer seyn, als er seiner Natur nach seyn sollte. Doch — das geht uns nichts an. Was die Märsche als Musikstücke dieser Gattung für das Pianoforte betrift, so sind sie recht interessant. Mehr noch als 1, gefällt uns No. 2 und 3, welche, besonders gut instrumentirt, sich stattlich ausnehmen müssen. No. 1. (Marcia trionfale) scheint uns etwas zu steif und gar zu einfach in Erfindung und Ausführung; wenigstens erscheint dieser Marsch so auf dem Pianoforte; doch wollen wir nicht in Abrede seyn, dass er mit voller Instrumentation nur um desto grossartiger ausfallen könne. Stich und Papier sind gut.

Six Polonoises d'après des Airs favoris pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par F. W. Sörgel. Oeuv. 22. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Man empfängt hier keine polonoisenartig erfundenen, aber lang ausgeführten Stücke, sondern ganz eigentliche, tanzbare Polonoisen, meistens von vier Klausen. Sie sind sämmtlich in der unter uns beliebten, muntern, mässigraschen Art der Polonoise geschrieben; nicht in der aus Ernstpathetischem und Leidenschaftlichheftigem gemischten, wie sie sonst in Polen am beliebtesten waren, vielleicht es auch noch jetzt sind. In jener Art sind sie hübsch und gefällig; auch so leicht zu spielen, wie sichs für Tänze gehört.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten December. №. 50. 1826.

Recension.

Theoretisch-practisches Lehrsystem des Pianofortespieles, oder deutliche und gründliche Anleitung, neben der practischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bereits bewährten Apparates in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge zu erlernen, von Carl Gottfr. Welner. 2 Theile. Meissen u. Leipzig 1826.

Wir haben den ganzen Titel des Werkes abdrucken lassen, damit der Leser sogleich sehe, wie viel hier versprochen wird. Im Vorworte heisst es unter Anderm: „Durch die grosse Menge vorhandener Anweisungen kann kein Schüler sein Ziel vollkommen erreichen, wenn er nicht von einem tüchtigen Lehrer geleitet wird und selbst vorzügliches Talent besitzt.“ Wird denn das durch gegenwärtige Methode anders werden? Ohne tüchtigen Lehrer wird es der wenig Talentvolle durch keine Methode in der Welt weit bringen. Wir werden allerdings auch in der Hinsicht mit Gellert sagen müssen: Ja, ja! Processe müssen seyn — aber auch mit Göthe: Eins schickt sich nicht für Alle. Jeder sehe, wie er's treibe, jeder sehe, wo er bleibe, und wer steht, dass er nicht falle. — Uebrigens bekennt der Verfasser, dass er mit J. B. Logier von gleichen Grundsätzen ausgeht und durch L's System veranlasst worden ist, von der alten Bahn abzuweichen. Also ein System nach Logier. Aber L. hat sein theoretisches System noch nicht drucken lassen. So wäre denn das theoretische wohl ein System vor L.; ob auch für? das mag der Mann, gefällt es ihm, selbst ausfechten. Doch wir gedenken daran, dass Hr. L. bereits gefochten hat, wenn auch nicht gegen Hrn. W., der uns in seinem Werke leider in Ungewissheit lässt, wie viel seinem Vorgänger, der nun, da er sein Theoretisches freylich etwas lange als Geheimniss nur seinen verpflichteten Schülern anvertraute, zum Nachtreter werden wird, und wie viel dem oben genannten Hrn. Herausgeber zugehört. Desto genauer sehen wir dafür im practischen Theile, dass es wirklich nach L., ja oft und sehr oft Logier selbst ist.

In der Einleitung des theoretischen Theiles werden die bekannten, von Manchem jedoch zweifelhaft gemachten Schwingungen einer Saite, oder ein grosser Theil der tiefen und mittleren Intervallen-Verhältnisse der Aeolsharfe, die sich zunehmend verkleinern (? immer ?), als Grund der Harmonie genommen und daraus das Gesetz der Resolution (nach Logier) bestimmt, weil die mittleren Verhältnisse dissoniren. — Aus welchem Grunde nun der Bass quinten- und quartenweise fortschreitet, wird Niemand hier erörtert finden: wohl aber die alte Bemerkung, dass solche Fortschreitungen bis in's Unendliche fortgesetzt werden können. Daraus entwickele sich eine Reihenfolge von Klangstufen, nämlich 3 diatonische, die sich eine chromatische höher wiederholen z. B. c d e, f g a, b c d, es f g u. s. f. Das wäre also unser Quartenzirkel. — Wie aber daraus eine Tonleiter von 8 Stufen hervorgeht, ist mindestens sehr undeutlich. Wäre unsere Tonleiter auf diese Weise nicht bereits bestimmt, sollte das Auffinden derselben nach dieser Berechnung von 3 zu 3 gewisslich seine besonderen Schwierigkeiten haben. — Kurz man nimmt auch hier die Erfahrungssätze, und erklärt sie, so gut man kann.

Anfang des Unterrichts. p. 5. Aus 3 diatonischen Stufen wird die Scala der Musik gebildet, c d e (mit 2 chromatischen cis, dis) diese wiederholen sich, f g a. Das Folgende hätte deutlicher und kürzer etwa so gesagt werden können:

Da nun von der dritten zur vierten immer eine chromatische Tonstufe Statt findet, so kämen wir dadurch zu keinem Ende. Ey warum nicht? Man schreite nur 12mal auf diese Art fort, und man wird durch die 12 Haupttonarten nach der Zahl der sogenannten halben Töne sich wieder in c versetzt sehen, von dem man ausgegangen ist. Der Verf. fährt fort: Wir unterbrechen daher diese Nachahmung (warum?) und fügen nun statt der chromatischen eine diatonische hinzu, deren nächste chromatische zugleich den Endpunct der völligen Uebereinstimmung mit der ersten, aber in höheren Tonverhältnissen (der Octave) herbeyführt. Wo bleibt aber hier die versprochene Ableitung aus der Natur? Ist nicht die siebente Stufe bloss aus Noth willkürlich genommen, um schneller einen guten Schluss herbeyzuführen? Die natürliche Regel unserer Tonleiter müsste demnach anders festgesetzt werden, wenn sie, so begründet von 3 zu 3, unserm Verstande so nothwendig erscheinen soll, als sie es durch Gewöhnung unserm Ohre und durch andere, bessere Berechnung unserm Verstande geworden ist. Viel besser bleibt zu diesem Behufe noch immer die alte pythagoräische Lehre vom diatonischen Tetrachord, (die übrigen Tetrachorde geben wir gern als widernatürlich Jedem hin, der sie noch will) nach welchem die Octave durch zweye gefunden wird. Bekanntlich theilten sie die Griechen in gebundene h c d e f g a, und in ungebundene c d e f g a h c d e f g a h c u. s. w. Jene Zusammenreihung von Dreyen, wo die vierte Stufe immer eine chromatische ist, giebt wohl harmonische Fortschritte aus einem Grundton in den andern nächsten, aber sie begründet keine Scala, wie wir sie haben, und wie sie bereits durch mathematische Berechnungen hinlänglich begründet ist.

Auf dieser (dem Vorhergehenden nach unerörterten) Scala, fährt der Verfasser fort, beruht die ganze Musik. Das heisst nämlich: unsere Musik. Denn mit der altgriechischen, so weit wir sie kennen, mit der altchinesischen und caledonischen verhält sich die Sache allerdings ein wenig anders. — Darauf wird die Tonleiter unserer Art näher betrachtet und wie gewöhnlich gesagt, dass es darin diatonische oder grosse, und chromatische oder kleine Tonstufen giebt. Hier hätte nun wohl noch hinzugesetzt werden sollen: Wir nennen diese Scala darum die diatonische, weil sie meist aus sogenannten ganzen (aus 5) und nur aus 2 halben Tönen bis zur Wiederholung des Grundtones durch die Octave besteht. Dadurch würde auch der, Anfänger leicht verführende, bloss auf C dur anwendbare Satz sich sogleich berichtigen lassen, dass die natürlich diatonischen Stufen auf den Untertasten, die chromatischen hingegen auf den Obertasten lägen. Solche Hülfsmittel verwirren mehr, als sie erklären, wenn auch die Einschränkung auf C dur ausdrücklich angegeben wird. — Dass wir ferner *die* chromatischen Stufen in unserer Musik als *die* kleinsten erkennen, ist richtig und gut und *längst* angenommen, obgleich die Griechen über unser Wissen und Verstehen den Verlust ihrer Viertelstöne späterhin sehr betrauerten.

§. 2. Bildung der Scalen nach der arithmetischen Progression in die Tonart der Quinte versetzt.

Der Lehrer giebt hier Anleitung, nach der ersten mehre Scalen zu bilden. Auch hier hätte Alles kürzer gefasst werden sollen. Der Verfasser schreibt: „Da bey einer Reihenfolge solcher Klangstufen nur darauf Rücksicht zu *nehmen* ist, dass zwischen 3 und 4 diatonischen *Stufen* jedesmal eine chromatische erfolgt, so lassen sich viele dergleichen Scalen leicht nachbilden, indem eine einzige erhöhte Stufe schon ausreichend ist, eine andere Scala, der ersten *gleich*, darzustellen, wodurch Mannigfaltigkeit in den Tonarten entspringt. — Fahren wir nach dieser Regel fort und erhöhen einer Scala die jedesmalige vierte Stufe, und setzen die fünfte als erste an, so giebt die erhöhte vierte Stufe mit der fünften bey der neu gebildeten die chromatische zwischen der siebenten und achten, und die siebente *und* achte chromatische Stufe von der vorhergehenden die dritte und vierte bey der neu gebildeten" u. s. w. Wäre es nicht deutlicher, wenn die Hauptregel ganz kurz etwa so lautete? Wird die vierte Stufe durch ein ♯ oder ♮ erhöht, so wird dadurch die fünfte Stufe ein neuer Grundton, eröffnet also nach der Regel der vorhergehenden Scala eine neue. Und nun sogleich die Beyspiele, von C zu G dur u. s. w. Daraus entsteht der Quintenzirkel. — Die Versinnlichung der Kreuzfolge durch die Finger der linken, den kleinen Finger der rechten für Fis, und die geschlossene Hand für Cis dur mit sieben Kreuzen ist eben so zweckmässig, als die weiteren Bemerkungen überflüssig sind, denn

sie sagen nur, was schon dagewesen ist. Für den Schüler ist das lebendige Wort des Lehrers, nicht das weitläufig gedruckte, das die meisten nur verwirrt. Wie viel oder wie wenig erklärt werden soll, lässt sich allein nach der jedesmaligen Fassungskraft des Schülers bestimmen. Das gedruckt Belehrende sey bestimmt und kurz, was hier nicht immer der Fall ist.

Wir übergehen den dritten und vierten §, wo von den Scalen mit Doppelkreuzen und der Einschränkung derselben geredet wird. Im fünften § heisst es: Die Scalen werden absteigend gebildet. Das klingt, als wäre es allgemeines Gesetz. Es hätte heissen sollen: Die Scalen können auch absteigend gebildet werden. Im sechsten § ist weitläufig die Hauptregel behandelt: Jede chromatische aufsteigende Tonstufe fordert ein einfaches Erhöhungszeichen, absteigend ein einfach erniedrigendes. §. 7. Die Scalen in der Fortschreitung nach der Tonart der Quarte versetzt. Diess geschieht, wenn die siebente Stufe (nämlich die diatonische) mit einem ♭ oder ♮ versetzt wird. Man erhält hier wieder so viele Scalen, als bey der Quinten-Fortschreitung. Alles sehr weitläufig.

§. 10. Accord oder Zusammenstimmung. 3 und 5 von Linie zu Linie, oder von Zwischenraum zu Zwischenraum. Der Schüler schreibt alle diatonischen und chromatischen Scalen auf Papier, wie alle folgenden theoretischen Arbeiten. §. 11. Die erniedrigte siebente Stufe führt nach der Tonart der Quarte, die erhöhte vierte nach der Tonart der Quinte. §. 12. Enharmonisches Klanggeschlecht. Weil die 13te Tonart der ersten im Klange gleich ist — werden sie durch einen spitzen Winkel bezeichnet

§. 13 und 14. Alle Tonarten werden auf ihren natürlichen Umfang, oder auf den Zirkel beschränkt, der 12 giebt. Sie laufen zweymal durch den Zirkel. §. 15 und 16. Die Accorde enharmonisch verwechselt nach Willkür, z. B. C und Deses, Cis und Des u. s. f. §. 17. Gegenseitiges Verhältniss der Intervalle, vom Grundtone aus gerechnet, nämlich 1 oder 8, 2, 3 u. s. w. Die Septime wird immer unrichtig Septe genannt. §. 18. Versetzungen eines Accordes bey liegendem Basse. Ganz das Bekannte, wie es nicht anders seyn kann. Das unterste Intervall des Dreyklanges kommt oben zu stehen. §. 19. Die Quarten- und Quinten-Fortschreitungen sind die nächsten Verwandten. Der Accord der Quarte heisst Sub-Dominant, der der Quinte Dominant und der Accord der Haupttonart Tonica. Die Secunde und Septime sind bey C dur aus G dur hervorgegangen, als der Dominante, wesshalb sie den Dominanten-Accord haben; die Quarte und Sexte aus dem Sub-Dominanten-Accorde werden also im Basse mit F, als dem Grundtone desselben, bezeichnet. Alles, obgleich längst bekannt, sehr weitläufig. §. 20—23. Entstehung verbotener Quinten und Octaven. Die Fortschreitung von der sechsten zur siebenten Stufe unterbricht die natürliche Quarten-Fortschreitung und setzt, um wieder nach der Tonica zu kommen, dafür auf die siebente Stufe den Dominanten-Accord, welche Fortschreitung uns die Natur nicht zu erkennen giebt. Das ist eben so, wie es Hr. Dr. Stöpel in seinem neuen *System der Harmonielehre u. s. w.* auch sagt. Wahrscheinlich also nach Logier. Dem sey aber, wie ihm wolle, am Ende ist es denn doch nichts Anders, als was das gewöhnliche System so ausdrückt: Quinten in der ersten Verwandtschaft sind auch in gerader Bewegung erlaubt, andere nicht. — Wollen wir nun diese verbotenen Quinten vermeiden, fährt der Verf. fort, müssen wir erst den Dominanten-Accord ansehen, zu dem die Natur die Septime und None fügt, welche letzte wir, als zu stark dissonirend, weglassen, oder im Beybehaltungsfalle derselben den Grundton entfernen. Hier zeigt uns nun das Gefühl, dass sie aufgelöst werden müssen. Weil die Natur uns nun den Quintenweg zeigt, so fällt die None einen Ton tiefer in die Quinte des folgenden Accordes, die Dominanten-Septime in die Terz, und Quinte und Terz der Dominante gemeinschaftlich in die Octave. Darauf wird im 23sten § die Lösung der verbotenen Quinten und Octaven für den Anfänger schwer und auf eine Art gezeigt, die gar nichts Besonderes hat.

§. 24. Bildung einer Melodie aus versetzten Stufen der Scala. Anfangs muss sie aus 8 Tacten bestehen; im vierten und siebenten muss der Dominant und im letzten Tacte natürlich die Tonika zu stehen kommen. Die unterzulegende Harmonie, wie sie nach dem Standpuncte der Scala angegeben worden ist, z. B.

8 3	5 8	3 8	5	8 5	3 8	5 5	8
c e	d c	h c	d	c d	e f	e d	c

So durch den Zirkel der Tonarten. Zur Erleichterung kann sich der Schüler die Scala der Tonart daneben schreiben. Diese Uebungen sind sehr

zweckmässig und ein Eigenthum der Logier'schen Methode.

§. 25. Fortschreiten der Intervalle nach dem Gesetze der Resolution bey der Bildung der Scala. Man lese p. 37 und 38 selbst und urtheile, ob Kindern eine solche Darstellung fasslich ist. Wir müssen überhaupt bekennen, dass wir die Arbeiten der Schüler dieses Systems weit mehr mechanisch, als verständig gefunden haben, was freylich nicht gern zugegeben werden kann. Jeder lebe seines Glaubens. Aber Auseinandersetzungen, wie diese, können die Einsicht der Kinder in das Wesen der Accordverbindungen unmöglich sehr hell machen. Es sind dunkle dogmatische Gebote, nicht im geringsten besser, als die dunkelsten im gewöhnlichen Systeme.

§. 26. Die Stimmen der Scala werden in 4 besondere Liniensysteme gesetzt. Man schreibe erst den Dreyklang in die Diskantreihe, darnach ziehe der Schüler die Nebentöne in den Alt und Tenor und lösche sie im Diskante. Das Fortschreiten der Intervalle bezeichne man mit Strichen ╱, das Aufhalten (das Liegenbleiben desselben Tones) mit Bogen ⌒. Nach Logier; zweckmässig. Die abermalige Wiederholung der Fortschreitungsgesetze ist, in dieser Weitläufigkeit besonders, völlig unnöthig. Eine Bemerkung „der Lehrer frage nach den Fortschreitungsgesetzen" wäre zureichend gewesen. §. 27. Dasselbe. Was hier verbotene Quinten und Octaven seyn sollen, sind nach unserm Dafürhalten keine. Warum? ist bereits anderwärts in diesen Blättern erklärt worden und kann, sollte Manches Widerspruch finden, jederzeit näher auseinandergesetzt werden. Wäre aber auch die Annahme des Verf. richtig: so gehören doch die beyden Accorde, sowohl der aufzulösende, als sein Nachfolger, zu den magern Kühen Pharaonis. [Notenbeispiel: g – c] Der Mangel der Quinte, eines Intervalles, das die Natur in der Verdoppelung gleich nach der Octave setzt, fällt besonders am Schlusse eines Tonstückes dem Ohre und dem Auge, das zum Grundbasse noch zwey Octaven erblickt, zu unangenehm.

Später hat man es durch Theilung der Mitteltöne, zum Beweis, dass man es nur aus Noth vorläufig so stellte, selber zu ändern vorgenommen. Von der Einführung und Behandlung der Septime wird noch viel gesprochen. Völlig Bekanntes. — §. 33. heisst es: Die achte Stufe der Scala wird mit dem Sub-Dominanten begleitet — sollte heissen: Die Octave der Scala kann auch mit dem Subdominanten begleitet werden, vorzüglich wenn sie mehre Male hintereinander folgt. §. 35. Die erhöhte Octave. Regel: Jede erhöhete Stufe der Scala verwandelt sich in eine Dominanten-Terz — Folglich wird die erhöhete Octave der Tonica zur Terz des Dominanten, nämlich des A c c o r d e s d e r S e c u n d e, und tritt nach geschehener Resolution in die Octave desselben. Das würde unstreitig deutlicher geworden seyn, wenn es hiesse: So ist z. B. Cis die erhöhete Octave von C. Dieses Cis führt aber in D. Soll nun Cis mit einem Accorde verbunden werden, erscheint es als Terz von A, als die Dominante von D, wohin es sich auflöst. Dazu hätte noch gesetzt werden sollen: Dieser Dominanten-Accord nimmt, statt seiner Quinte, lieber die Septime, den Uebergang in D desto fühlbarer zu machen. §. 36. Jede erniedrigte Stufe der Scala verwandelt sich in eine Septime u. s. w. Auch hier hätte das Folgende deutlicher ausgesprochen werden sollen. §. 39. Entlehnung der Molltonarten. Weitläufiger, als sonst gewöhnlich, erklärt aber dennoch nichts. — §. 43. Quint-Sexten-Accord, oder die erste Umkehrung des Dominanten (mit der Septime, müsste doch wenigstens noch hinzugefügt worden seyn). Die Einleitung zu diesem versetzten Accorde liefert einen abermaligen Beweis, in welche Verwickelungen man geräth, wenn man nach so schwankenden Grundlagen, wie die Töne der Aeolsharfe sind, zu viel erklären will. Der Verf. sagt: „Jemehr wir uns bemühen, den Intervallen eine stufenähnliche Fortschreitung überhaupt zu geben, desto treuer bleiben wir der Natur (?), und einen desto angenehmern Eindruck machen dieselben auf unser Ohr. Darum wollen wir nun den Bass dazu geschickt machen, indem wir ihn, statt seiner, ihm v o n N a t u r verliehenen Fortschreitung, um nur die Grundverhältnisse zu begränzen, in die Terz bey dem Dominanten schreiten lassen, wodurch der Quartensprung beseitigt wird." Wie? ist denn die Natur einmal natürlicher, als das andere Mal? Oder ist denn die Aeolsharfe, auf der doch das ganze hier gegebene System ruht, in ihren anfänglich sehr weiten Grundverhältnissen plötzlich nicht recht natürlich? Solche Versetzungen der Accorde werden ja nur vor-

genommen, um nach dem grossen Gesetze der Natur Mannigfaltigkeit in die Einheit zu bringen. — §. 47. Entstehung der zufälligen Dissonanzen, als Vorhalte, deren Auflösung wir auf der unaccentuirten Tactzeit erwarten. — §. 49. Die Grundverhältnisse. Hauptinhalt der langen Darstellung ist: Auf die Tonika folgt der Sub-Dominanten- und dann der Dominanten-Accord (nicht umgekehrt), der wieder in die Tonica führt. Um hier das Monotone zu vermeiden, zeigt uns die Natur Neben-Cadenzen; und weil sie unser Ohr, das stets den reinen Grundverhältnissen entgegen geht, nicht erwartet, heissen sie Trug-Cadenzen. Wenn wir z. B. vom G-Septimenaccord in A moll, oder in As dur gehen. — Hier zeigt es sich nun auffallend, welche grosse Nachtheile es mit sich bringt, dass von den Fortschreitungen der einzelnen Intervalle nichts Vollständiges, sondern nur hin und wieder etwas gelehrt worden ist. Logier selbst scheint, so weit wir aus den Arbeiten der Schüler schliessen können, diesen Hauptpunct eines guten Systems nicht bestimmt genug ins Auge gefasst zu haben. Aus dieser, was L. anbetrifft, freylich nur scheinbaren Uebergehung dürfte sich eine zu einseitige mechanische Nothwendigkeit, über welche bereits geklagt worden ist, erklären lassen. Wir behalten uns vor, gelegentlich davon weiter zu reden, da eine klare Auseinandersetzung dieses wichtigen Gegenstandes den Raum, der einer Recension vergönnt ist, überschreiten würde. — §. 50. Die Scalen, aufsteigend, und §. 51 absteigend mit Dissonanzen (nämlich mit zufälligen) begleitet. §. 52. Der kleine Septimen-Accord. Die Beyspiele zu diesem und dem Quint-Sexten-Accord sind sehr gut. §. 53. Unaccentuirte durchgehende Noten. Aus solchen Durchgängen entstehen Figuren, die mehr Bewegung geben, was durch Beyspiele gleichfalls gut gezeigt wird. §. 54. Der grosse Sextenaccord. Was sollen hier wohl Sätze, wie folgende: „Obgleich ein jedes Reich die von der Natur erzeugten Gebilde unsern Augen zur Erforschung derselben körperlich darstellt, so erkennen wir doch mit unsern Gefühlen das Reich der Töne durch die fibrirende (vibrirende) Saite und die Sänger des Waldes weit heller in unsichtbarer Gestalt, und können diese Töne in der Kunst zur genauesten Bezeichnung der verschiedenen menschlichen Gefühle und Leidenschaften anwenden.“ Wer hat wohl je etwas durch Gefühle erkannt? und in welcher der Welten mag es wohl unsichtbare Gestalten geben? Ferner: „Diess letzte Verfahren (nämlich eine der verdoppelten grossen Sexten hinauf, und die andere herunter aufzulösen) ist uns durch ein unumstössliches Testament von J. Haydn hinterlassen. Wer sollte nicht gern darnach streben, an diesem Erbe Theil zu nehmen?“ Man sieht, dass der Verfasser von der Heftigkeit des abzuhandelnden Accordes etwas zu stark ergriffen worden ist. — Den Schluss des theoretischen Theiles machen allerley Scalen-Tabellen und eine kleine Dur- und Moll-Accord-Vergleichungstabelle. Vom practischen Theile haben wir bereits oben gesagt, dass er öfter geradehin aus Logiers Sammlungen Nachdrücke enthält, also hätte unterbleiben können und, nach unserer Ansicht, auch sollen, was wir jedoch vom theoretischen Theile, der einzelnen Ausstellungen ungeachtet, keinesweges gesagt haben wollen. Wer sich dafür interessirt, unterlasse nicht, mit dem angezeigten Werke die früher erschienene, uns aber später zu Gesicht gekommene Schrift von Dr. Stöpel, *Neues System der Harmonie-Lehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel* — Frankfurt am Main, in Commission der Andreäischen Buchhandlung, 1825 — zu vergleichen.

Ausserdem ist in Berlin bey Trautwein in diesem Jahre noch eine ganz kleine Schrift (23 Seiten) unter dem Titel erschienen: *Ueber J. B. Logier's neues System des musikalischen Unterrichts,* oder *wodurch unterscheidet es sich von dem alten? und welchen Nutzen hat die Nachwelt von dem neuen zu erwarten?* von C. F. J. Girschner, Schüler Logiers und Vorsteher einer Akademie nach dessen Systeme. Es enthält aber gar nichts, als völlig Bekanntes, Erhebungen des Systems, dass es Praktisches und Theoretisches verbinde, die Schüler schneller vorwärts bringe und besonders geschickte Dilettanten bilden wolle. Nähere Auseinandersetzungen und Vergleichungen sind hier nicht zu finden.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat October. Am 3ten, zur Wiedereröffnung des Theaters an der Wien: das militairische Spectakelstück *Pansalvyn.* Die jetzigen Unternehmer dieses Theaters sind Hr. Carl und Hr. von Scheidlin, als

präsumtiver Director der Josepstädterbühne; beyde — noch vor wenig Monaten erbitterte Gegner — sind Herzensfreunde geworden, haben ein Schutz- und Trutzbündniss auf gemeinschaftlichen Gewinn und Verlust abgeschlossen, und sind nun auch ernstlich gesonnen, das Leopoldstädtertheater an sich zu bringen, um drey Reiche zu vereinigen. Wenn dann irgend ein Kunstjünger nicht Lust haben sollte, sich in des Meisters Willen zu fügen, so mag er nur den Wanderstab ergreifen; hier findet er, vermöge des Universalmonopols, kein Unterkommen mehr.

Am 4ten, im Kärnthnerthor-Theater: ein neues, historisch-mimisches Ballet in fünf Aufzügen: *Die Portugiesen in Indien*, oder *Die Eroberung von Malacca*; in die Scene gesetzt von dem neapolitanischen Balletmeister Salvadore Taglioni. Erhielt ungemeinen Beyfall, sowohl wegen der vortrefflichen Tanzstücke, als wegen der verständigen Anordnung und prachtvollen Decorirung. Die Musik — von verschiedenen Meistern — grösstentheils entlehnte Opernsätze — ist glücklich gewählt und effectvoll zusammengestellt.

Im Josephstädtertheater, unter der Direction der Carl Friedrich Hensler'schen Erben und des königl. bayerischen Hofschauspielers und Directors Carl — wie gegenwärtig der volle Titel lautet —: *Die Bürger Wiens im zwölften Jahrhundert*, historisch-romantisches Gemälde aus Oesterreichs Vorzeit, mit Chören und Tänzen in drey Aufzügen. Ein Gelegenheitstückchen; patriotische Tiraden und nichts weiter. Die fleissig gearbeitete Musik von Leon de Saint Lubin wäre einer solidern Unterlage werth.

Am 13ten, im Leopoldstädter-Theater: *Chevalier Sasa und sein furchtsamer Diener Harlekin*, grosse komische Pantomime in zwey Aufzügen, von Rainoldi; Musik von W. A. Mozart. Zur Erklärung diene, dass dieser *Chevalier Sasa* nichts anders ist, als *Don Juan*, auf das Schändlichste profanirt.

Am 15ten wurde in der Augustiner-Hofpfarrkirche eine Messe von Hrn. Joachim Hofmann aufgeführt, die wir schon vor mehren Jahren gehört hatten. Sie ist ohne allen Werth; doch soll der Componist ein verdienter Klavierlehrer seyn.

Im k. k. grossen Redouten-Saale: eine musikalisch-declamatorische Akademie, zum Besten der armen austretenden Zöglinge des k. k. Blinden-Institutes.

Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater, vor einem Ballet: eine musikalische Akademie, worin unter andern der Violinist Hr. Mazas und der 9jährige Pianofortespieler Eduard Aumüller sich hören liessen. Der erstere nahm hiermit zum zweytenmale von uns Abschied; wir wünschen ihm allenthalben die freundliche Aufnahme, welche seinem schönen Talente zu Theil ward. In dem kleinen Aumüller haben wir wieder ein Treibhausgewächs, das gegen die Gesetze der Natur vor der Zeit blühen und reifen soll. Es mag nicht geleugnet werden, dass der geschickte Knabe für sein Alter und für seine physischen Kräfte ungewöhnlich viel leistet; aber warum gleich mit Hummel, Moscheles, Kalkbrenner und Czerny anfangen? Was bleibt übrig für die Zukunft? Eltern und Lehrer machen sich dadurch einer unverzeihlichen Sünde schuldig, dass sie Unmögliches erzwingen wollen.

Am 19ten, ebendaselbst: *Der Freyschütz*, worin Dem. Hauff nicht ohne Glück als Annchen debutirte.

Im Josephstädtertheater: *Mirina, Königin der Amazonen*, Melodrama in drey Aufzügen von Holbein; Musik von Gyrowetz. Soll schon vor beynahe zwey Jahrzehenden auf der Wiener-Bühne dargestellt worden seyn, und gehört unter die Erzeugnisse, gegen die hinsichtlich der Diction wenig einzuwenden ist, die aber übrigens weder kalt noch warm machen, und über welche man mit sich selbst nicht recht einig werden kann, ob man dadurch unterhalten oder gelangweilt wurde.

Am 20sten, im Theater an der Wien, die Zauberposse: *Staberl in Floribus*, oder *Fausts Mantel*. Mad. Kneisel, geb. Demmer, früher im Hoftheater für Soubrettenrollen engagirt, ist nun wieder ausgewandert, und hier als lokale Schauspielerin und Sängerin in ihrer eigentlichen Sphäre. Bis jetzt macht die neue Entreprise, wie voriges Jahr, sehr gute Geschäfte; das Publikum hat nun einmal ein günstiges Vorurtheil gefasst, und nimmt mit Allem vorlieb, was ihm dargereicht wird, wenn es auch nicht immer geschmackvoll zubereitet ist.

Am 21sten, im Kärnthnerthor-Theater: musikalische Akademie, worin sich Hr. Moscheles während seines kurzen Besuches hören liess. Er spielte aus seinem neuesten Pianoforte-Concert in Cdur den ersten Satz, dann die Phantasie mit Orchesterbegleitung: Erinnerungen an Irrland, in Fdur, und zuletzt eine freye Phantasie über ein Motiv aus Boieldieu's *weisser Frau*. Der jedesmalige Empfang war ein Beyfalls-Sturm. Der Meister scheint in seinem Spiele, seitdem wir ihn zum letztenmale bewunderten, noch gewonnen zu haben. Das Orchester

accompagnirte unverbesserlich, und führte gleich vortrefflich die einleitende Ouverture zu Beethovens *Fidelio* aus. Der 12jährige Joseph Khayll hielt sich tapfer in Violin-Variationen seines Lehrers Jansa, und zeigte eine Ruhe, Besonnenheit und Solidität des Spiels, die sein Alter weit übertreffen.

Am 22sten, im Josephstädter-Theater: *Evakathel und Schnudi,* Posse mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, nach Hafner von Perinet; mit Musik von Kapellmeister Müller. Das Original ist wenigstens 60, die Bearbeitung 30 Jahr alt; was Wunder, wenn der Stoff aus der Mode, Farbe und Zuschnitt veraltet ist? Demungeachtet belustigten sich die Galerien an den tragi-komischen Fatalitäten. Müllers immer noch frische Musik hat manche ächt burleske, originell characteristische Züge.

Am 23sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Don Juan*, worin Mad. Fink als Donna Elvira gastirte. Es muss ihr nachgerühmt werden, dass sie selbst neben ihrer letzten Vorgängerin, Dem. Schechner, zu deren ausgezeichnetsten Leistungen diese Partie gehört, noch ehrenvoll bestand.

Am 25sten, ebendaselbst: musikalische Akademie, wie am 21sten. Hr. Moscheles, welcher in wenig Tagen über Prag wieder nach England zurück geht, spielte diessmal das überaus schön gearbeitete G moll-Concert, wiederholte seine mit Beyfall gekrönten Erinnerungen an Irrland, und gab die noch immer beliebten Variationen über den Alexander-Marsch auf allgemeines Verlangen zum Besten.

Am 27sten, im Leopoldstädtertheater: ein Zauberspiel in zwey Aufzügen: *Die Fee in Krähwinkel;* als Seitenstück zur *falschen Prima-Donna;* zum Vortheil des Verfassers, Adolph Bäuerle; mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Ein Machwerk unter aller Kritik, das einstimmig ausgepocht ward; doch konnte sich der Autor an einem gedrängt vollen Hause laben und in den gefüllten Taschen Entschädigung für die erduldete Schmach suchen.

Am 28sten, im Josephstädter-Theater: *Laurina,* oder *der Gang nach der Zauberquelle,* Märchen mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, nach Heinrich Zschokke frey bearbeitet von C. A. Walther; Musik von Hrn. Erasmus Kessler. Gute Bekannte grüssen uns im Vorbeygehen; die Instrumentirung ohne Geschmack und Leben; alles trokken und nüchtern; fühlbarer Mangel an Bühnenkenntniss und Theatereffect.

Am 29sten, im Theater an der Wien, neu aufgewärmt, die berüchtigte Spukgeschichte: *Ein Uhr,* jedoch mit auffallend verminderter Anziehungskraft.

Im Locale des Musik-Vereins: erstes Abonnement-Quartett der diessjährigen Winter-Unterhaltungen des Hrn. Schuppanzigh.

Miscellen. Wie verlautet, soll die italienische Operngesellschaft erst gegen Ende dieses Jahres eintreffen; ob Lablache dabey seyn wird, ist noch ungewiss; fehlt dieser ächte Künstler, so ist's ein grosser, schwer zu ersetzender Verlust.

Mancherley.

Wir ahnen, dass es auf keinem Stern im ganzen Weltraume etwas Schöneres geben kann, als Musik. — Die höchsten, reinsten Freuden des Lebens und der Kunst wurzeln auf dem irdischen Daseyn, sind die Potenzirung des Niedrigen, die Läuterung des Gemeinen, der Zug des Sinnlichen zum Uebersinnlichen. Die Ehe mag als Beyspiel und Symbol hiefür aufgeführt werden. Aber nirgend im Leben und in keiner Kunst ist das Körperliche, Sinnliche so schön und nahe vereint mit dem Unkörperlichen, Uebersinnlichen, als in der Tonkunst. Sie baut eine wonnereiche Welt aus blossen Schwingungen der Luft auf, durch unerschöpfliche Combination einfacher Verhältnisse.

* * *

Der Künstler, der Dichter wagt das Grösste. Er verlangt, dass das, was er sich zu Dank gemacht, nun der ganzen Welt gefalle. Woher diese Kühnheit, dieses stolze Bewusstseyn? Umgefragt hat er nie, erfahren hat er den allgemeinen Beyfall nie. Es ist die Ueberzeugung, dass der Sinn der Menschheit Einer und Derselbe sey, und dass ein Genie den Normal-Menschen in sich trage.

* * *

Kritik! du wirst niemals fertig! der böse Wille mag nicht, der schwache kann nicht. Man horcht, man glaubt dir, aber es geschieht selten oder nie, was du willst.

* * *

Auch beym schönsten Kunstwerke, beym trefflichsten Künstler geht ein Sättigungs-Akt in uns vor, dass das Geleistete, von uns begierig, dankbar, mit Wonne Aufgenommene, ein Theil von uns wird.

* * *

Eine Perle, aus dem grünen Gewölbe uns geschenkt, erfreut uns nicht so, wie eine Perle, am Meeresstrand in einer Muschel von uns gefunden.

Kurze Anzeigen.

Motetto über Novalis Lied: Wenn ich ihn nur habe — — comp. von Karl Breidenstein. 1stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Motetto kann diess Gesangstück eigentlich nicht heissen, wenn wir den Begriff nicht so weit ausdehnen wollen, dass er kaum noch etwas bestimmt bezeichnet. Lassen wir aber den Namen und nehmen das Stück, wie es ist. Die Strophen des köstlichen Gedichts sind vom Componisten verschiedenartig behandelt. Die erste als dreystimmiger, choralmässiger Chor für Männerstimmen; die zweyte als Arioso, für dieselben, aber Soli; in der dritten wiederholt sich jener Chor, aber in anderer Tonart, vierstimmig, für weibliche und männliche Stimmen, leise zu singen; in der vierten wiederholt sich jenes Cantabile, dreystimmig, für weibliche Stimmen, Soli; die fünfte giebt wieder den choralmässigen Chor, vierstimmig, in der ersten Tonart und stark zu singen. Soll das Gedicht, das freylich ein recht eigentlicher Choral, wie irgend einer, ist, musikalisch abwechselnder und mannichfaltiger behandelt werden, so ist diese Eintheilung und Anordnung gewiss zu billigen, und dass sich der Componist in den hier nöthigen, engen Gränzen gehalten hat, zu loben. Im Ausdruck hat er weniger das Tiefe und Hohe, als das Milde und Sanfte, das im Gedichte liegt, wiedergegeben: diess aber gut und eindringlich. Auch ist der Satz rein, der Gang der Stimmen natürlich und fliessend, Alles sehr leicht auszuführen. So werden die vielen deutschen Singvereine diess kleine Stück gern aufnehmen und mit Liebe ausführen. Hr. B. hat es dem in Bonn gewidmet. Zum Ueberfluss setzen wir hinzu, dass der Gesang ohne alle Begleitung und in Partitur gestochen ist.

Rondeau brillant pour le Pianoforte, comp. — — par W. W. Würfel. Oeuv. 20. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Eine kurze, ernste Einleitung. Ein zierliches, launenhaftes, pikantes Thema. Gut contrastirende Zwischensätze, rasch und kräftig. Unter diesen, der imitirende, S. 7. und folg., ächt kunstgemäss und auch von vieler Wirkung. Brillanter Schluss. Auszuführen ziemlich schwer, aber werth, einstudirt zu werden. Hr. W. thut sich als ein in jeder Hinsicht tüchtiger Klavier-Compositeur immer mehr hervor. Er wird ein sehr achtsames und achtbares Publikum um sich versammeln, wenn er so fortfährt; und an Spielern wird diess Publikum um so zahlreicher werden, wenn es ihm möglich werden sollte, für die Ausführung etwas leichter, aber allerdings ohne Nachtheil des Gehalts und Werths der Compositionen selbst, zu schreiben. Ihm selbst mag, was er schreibt, leicht fallen: er hat sein Leben der Tonkunst gewidmet. Das können aber, und das sollen auch, nur Wenige, die gleichwohl etwas von dieser Kunst verstehen, sie lieben, und gern sich mit Ausübung derselben in den ihnen zugemessenen Mussestunden beschäftigen. Durch seinen Geist, durch das Geordnete seines Wesens und durch das Solide seiner Schreibart wäre Hr. W., irren wir nicht, gerade für diese ein rechter Mann; und es ist sehr ehrenvoll, der zu seyn. Auch ist der Geschmack dieser Liebhaber nicht zu wandelbar, und — sie kaufen, sie spielen nicht bloss einmal durch, wie meistens die Virtuosen und diejenigen, welche ihnen nahe stehen. — Das Rondeau ist gut gestochen.

Berichtigung.

In No. 48 dieses Jahrgangs der allgemeinen musikalischen Zeitung pag. 788 Zeile 3 von unten, ist statt Laufgräben zu lesen: Gräber.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VII. und das Intelligenzblatt No. XVIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Aus der Oper: Arion von O. Claudius.

Andante (Mälz. ♪ 80.)

PIANOFORTE.

mene

'st es hin, das süs_se Le_ben, das in Un_schuld auf_ge_blüht! hilft mir nichts der Freundschaft

Streben, hab ich mich umsonst ge_müht? O er — wach', er_wach' du

Hol_de, schliesse sanft die Aeug_lein auf, wie die Sonn' im lichten Gol_de schwebt die

blaue Bahn hin_auf, schwebt die blaue Bahn hinauf! Ist es hin, das süs_se

Le_ben, das in Un_schuld auf_ge_blüht? Ist es hin?

Die Einsiedlerhütte.

von C. L. Drobisch.

Adagio

V. 1. Grüss dich freund_lich, trau_te Zel_le, hier am wald'_gen Fel_sen_hang, Bet_haus an ge_weih_ter Stel_le, sanft um_tönt von Wald_ge_sang.

V. 2. Liegst so still und un_be_lauschet, nah dem mil_den Himmels_licht; wild im Thal der Wald_strom rau_schet, sei_ne Wel_le netzt dich nicht.

V. 3. Liegst vom Le_ben fern, so hei_lig, liegst so nah dem blau_en Dom! Le_ben tost so wild und ei_lig: hier braust fern_her nur sein Strom.

D. S.

quasi Recit.

V. 4. Nahmst wohl sonst so manchen Müden gastlich auf, du moosiges Haus; gabst ihm Ruh' und stil_len Frie_den nach des Le_bens harten Strauss? Ach auch

Tempo I.

mir, du lie_be Klause, öff_ne einst die klei_ne Thür, fröh_lich geh' ich dann nach Hau_se, hei_ter schlummr' ich ein bey dir.

M. Drobisch

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XVIII. 1826.

Gesuch.

Ein Musiker von mittleren Jahren, jetzt in einer der ersten Kapellen Deutschlands angestellt, wünscht den Platz eines Dirigenten einer fürstlichen Harmonie- oder andern Musik. Gründliche Kenntnisse in der Composition, im Einstudiren und in Arrangemens aller Art von Musik, dergleichen er schon mehrere geliefert hat, machen es ihm möglich, einem solchen Posten zur gänzlichen Zufriedenheit vorstehen zu können. Anträge bittet man, gefälligst an die Verleger dieser Zeitung zu richten.

Ankündigung.

Auch im Jahre 1827 wird fortgesetzt die

Berliner allgemeine musikalische Zeitung, redigirt von A. B. Marx. Vierter Jahrgang. — Preis des Jahrgangs 5 Thlr. 8 Gr.

Es ist uns erfreulich zu sehen, wie diese für das Beste der Kunst gegründete Zeitung immer mehr Anerkennung findet; der Hr. Redacteur hatte immer die Kunst vor Augen; und sie zu fördern, und die falschen Richtungen anzudeuten war sein stetes Bestreben und wird es stets seyn. Wir enthalten uns jeden weiteren Lobes, und verweisen das Publikum sowohl auf die Zeitung selbst, als auf die verschiedenen Literatur-Zeitungen, welche ausführlicher über die Tendenz sowohl als das Geleistete in diesem Blatte sprechen.

Wir bitten die Bestellungen baldigst einzusenden, um die Auflage danach einzurichten, da wir sonst nicht dafür stehen können, die ersten Nummern des Jahrgangs nachzuliefern.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Bekanntmachung.

Da ich meine Darmsaiten, für alle Saiteninstrumente, jetzt aus den besten Fabriken Italiens beziehe; so verfehle ich nicht, allen Musikalienhandlungen dieselbe zu den billigsten Preisen zu empfehlen. Auch sind Violin G-Saiten, mit ächtem Silberdrath übersponnen, deren Vorzüglichkeit hier allgemein anerkannt ist, nebst Guitarre-Saiten aller Arten ebenfalls zu äusserst billigen Preisen bey mir zu haben.

Hessen Cassel, den 21. November 1826.

Adolph Hornthal,
Hof-Musikalien- und Instrumentenhandlung.

Bey Fr. Laue in Berlin erscheint bis Weihnachten 1826 und nehmen alle Handlungen Pränumeration an auf den

Maurer, Oper in drey Acten von D. F. E. Auber, Vollständiger Klavierauszug mit untergelegtem deutschem und französischem Text. Pränumerationspreis (nur bis Neujahr gültig) 3 Thlr. 15 Sgr.

In demselben Verlage ist erschienen und in allen Musikhandlungen und den meisten Buchhandlungen vorräthig:

a) Für den Gesang.

Klein, B., 9 Lieder von Göthe mit Pianoforte. Oeuv. 15 .... 25 Sgr.
Klein, J., 8 Lieder von Heine und Göthe ..... 25 Sgr.
Schmidt, J. P., Argalia und Trost, mit Pianoforte. 10 Sgr.
Tafellieder für 4 Männerstimmen, für die Liedertafel zu Berlin. 3 Hefte v. L. Berger, G. Reichardt und B. Klein .... à 1 Thlr. 5 Sgr.

b) Für das Pianoforte allein.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Sonate. Oeuv. 6. 1 Thlr. 2½ Sgr.
Schmitt, A., Rhapsodieen, 2 Hefte. In Uebungen für das Pianoforte, jedes .... 1 Thlr. 7½ Sgr.
Souvenirs agréables des Opéra favoris.
No. 1. Rondeau s. Euryanthe .... 7½ Sgr.
- 2. Romanze s. Euryanthe .... 7½ Sgr.
- 3. Bolero s. Jessonda .... 7½ Sgr.
- 4. Rondoletto s. Barbier von Sevilla ..... 7½ Sgr.
- 5. Duett (Schönes Mädchen) s. Jessonda ... 7½ Sgr.
- 6. Rondoletto s. Italienerinn .... 5 Sgr.
- 7. Rondoletto s. d. Maurer .... 12½ Sgr.
- 8 Romanze der Irma s. d. Maurer ...... 7½ Sgr.

c) Für das Pianoforte à 4 mains.

Beethoven, L. v., 2 Trios. Oeuv. 70. No. 1. arrang. par G. Reichardt .... 1 Thlr. 20 Sgr.
— Gr. Sonate dediée à Mr. le comte de Waldstein. Oeuv. 53. arrang. p. Succo .... 2 Thlr.
Berger, L., 3 Märsche f. d. Infant. Oeuv. 21. 20 Sgr.
Czerny, C., Impromptu brill. Oeuv. 116. 1 Thlr. 5 Sgr.
Haydn, J., 3 Quatuors Oeuv. 64. arrang. p. J. P. Schmidt. No. 1. à 27½ Sgr. No. 2 und 3. à 1 Thlr. cpl. 2 Thlr. 27½ Sgr.
Mozart, Zauberflöte, arrang. par C. F. Ebers. 2 Akte, jeder .... 2 Thlr. 20 Sgr.
— Gmoll-Quartett. Oeuv. 88. arr. p. Succo. à 1 Thlr. 10 Sgr.

d) Für das Pianoforte mit Begleitung.

Mendelssohn-Bartholdy, F., 3tes Quartett für Pianoforte mit V. Viola und Violoncello. Oeuv. 3 .... 2 Thlr. 15 Sgr.
— Sonate avec Violon. Oeuv. 4 .... 27½ Sgr.

e) Für das Orchestre.

Fesca, F. E., Ouverture. Oeuv. 43. (oeuvre posthume) .... 2 Thlr.

f) Tänze für das Pianoforte allein.

Beleke, Fr., Cotillon a. Aschenbrödel .... 7½ Sgr.
— Cotillon a. Sargino .... 7½ Sgr.
Neithardt, A., Cotillon a. d. Oberon .... 12½ Sgr.

Anzeige

für Autoren, Uebersetzer, Buch-, Musikalien- und Kunsthändler, Bibliothekare, und alle Literatur- und Bücherfreunde.

Allgemeine Bibliographische Zeitung; oder wöchentliches, vollständiges Verzeichniss aller in Deutschland, der Schweiz, England, Frankreich, den Niederlanden und Italien herauskommenden neuen Bücher, Musikalien, Charten und Kunstsachen.

Von diesem Verzeichniss erscheinen vom 1. Januar 1827 an wöchentlich ein bis zwey Bogen in Imperial-Octav, elegant und deutlich gedruckt. Jedem Jahrgange folgen 3 Register, das eine nach den Wissenschaften, das andere nach den Verlagshandlungen, das dritte nach den Autoren geordnet. Das Abonnement ist halbjährig 3 Thaler Sächsisch. Bestellungen darauf nehmen alle Buchhandlungen, Postämter und Zeitungsexpeditionen in ganz Deutschland, Frankreich, Italien, England, der Schweiz, den Niederlanden, Dännemark, Schweden und Russland an.

Für Frankreich erscheint die allgemeine bibliographische Zeitung unter dem besondern Titel:

JOURNAL UNIVERSEL DE LA BIBLIOGRAPHIE.

Für England:

UNIVERSAL BIBLIOGRAPHICAL JOURNAL.

Bibliographisches Institut in Gotha.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Czerny, Charles, Variations brillantes pour le Pianoforte à 4 mains sur un thême favori de l'opera: il Crociato, de Meyerbeer. Op. 125. 1 Thlr. 8 Gr.
— der Wiener Klavierlehrer oder theoretisch-praktische Anweisung das Pianoforte nach einer neuern erleichternden Methode, in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen. 51stes Werk .... 1 Thlr. 8 Gr.
Romberg, B., Concert-Ouverture arr. pour le Pianoforte à 4 mains .... 16 Gr.
Jansa, L., Allegro brillant pour le Violon principal avec acc. d'Orchestre. Op. 29. 1 Thlr. 18 Gr.
— do do avec acc. de 2 Violons, Viola et Violoncelle .... 20 Gr.
— do do avec acc. de Pianoforte .... 15¾ Gr.
— 2de Polonaise pour le Violon princ. avec Orchestre. Op. 30 .... 1 Thlr. 20 Gr.
— do do avec accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle .... 1 Thlr. 2 Gr.
— do do de Pianoforte .... 18 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Harmonika gesucht.

Sollte jemand eine noch in gutem Stande befindliche Harmonika um billigen Preis zu verkaufen geneigt seyn, so beliebe er die Beschaffenheit und den Preis derselben in postfreyem Briefe unter der Adresse: H. V. O. abzugeben in der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung, anzuzeigen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten December. №. 51. 1826.

Münchner musikalische Chronik vom Julius bis 12. November.

Unsere Bühnenverwaltung fährt mit rühmlichem Eifer fort, mit ihren Darstellungen das Publikum auf angenehme und mannichfache Weise zu unterhalten und sich eines nicht selten sehr zahlreichen Besuches zu versichern. Sie widmet der Oper eine vorzügliche Aufmerksamkeit, sucht das Beste sich anzueignen und das in früherer Zeit Versäumte nachzuholen. Letzteres geschah mit Spohr's *Faust*, welcher als original-deutsches Kunstprodukt hier billig obenan steht. Der Componist hätte ihn ohne Zweifel mit noch weniger Gesang und viel mehr harmonischer Kunst ausstatten können, wie er, nach dem Urtheile competenter Richter, bey seinen nachfolgenden, hier noch nicht bekannten Werken gethan hat. Es findet sich demungeachtet darin so viel Artiges, Treffliches, wenn gleich nicht immer Fassliches, dass man sich gern manches Andere, was in das Uebertriebene und das Gigantische verfällt, gefallen lässt, und sich freuet, dass noch ein deutscher Componist sich vorfindet, welcher die vormalige Kunstehre der Nation mit Kraft aufrecht zu erhalten bemüht ist.

Hr. Staudacher gab den Faust, und löste seine Aufgabe mit vieler Gewandtheit und Einsicht, womit er sein Kunststudium bewährte, sang ihn auch recht gut, da wo er sich gut singen lässt. Die übrigen Rollen waren besetzt, wie es bey dem Zustande des Bühnenpersonals geschehen konnte, nicht, wie man es gewünscht hätte. Die Darstellung gehört zu den sehr gelungenen. Der Prunk an Kostüme und Decorationen war, wie immer, passend und gut gewählt. Doch hat die Oper wenig günstige Eindrücke hervorgebracht. Der Componist hatte nämlich dem Zuhörer Zeit gelassen, über die Leistung des Dichters nachzudenken, die man als etwas matt erkannte, indem er aus dem bekannten romantischen Stoffe nicht alle Vortheile gezogen, die ihm und dem Componisten ein weiteres Feld zu grösserer Verherrlichung ihres Werkes dargeboten hätten.

Faust wurde zweymal auf die Bühne gebracht, am 21. und 25. July. Hiermit sind wir aber auch mit den neuen original-deutschen Arbeiten, welche während des oben erwähnten Zeitraumes auf dem grossen Theater zur Aufführung gebracht werden konnten, am Ende. So beschränkt ist gegenwärtig das Repertorium jener deutschen Opern, auf deren günstigen Erfolg man auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit rechnen könnte. Ein grosser deutscher Tonsetzer ist dahin, und wir wissen eben nicht, was in dem guten Vaterlande sich im Stillen bildet und füget, um der Kunst neuen Schwung zu geben. Nicht mit Unrecht werden auch die Besseren sich wohl bedenken, einen Pfad zu betreten, auf welchem selbst Rossini nur spärliche Herbstrosen pflückt, und die Dornen Anderen überlässt. Man wendet sich also an auswärtige Bühnen, und nachdem man, wie Hr. Sievers von Rom aus ganz richtig bemerkt, diesen Nationalproducten den breiten deutschen Maassstab angelegt, und sie scharf genug durchgenommen hat, nimmt man sie ganz still in unsere Heimath auf, lässt sie übersetzen, legt ihnen Worte unter, freylich nicht solche, die man singen könnte; und wozu auch dieses? Ist denn nicht eben *Oberon* ohne Worte unter uns erschienen, also eine Gesangcomposition mit Noten ohne Text.

Die erste dieser travestirten dem Auslande abgeborgten Neuigkeiten war: *die diebische Elster*, von Vielen sehnlich und lange erwartet; denn Jeder wollte gerne die liebliche Ninette einmal wieder, begleitet von Trompeten- und Paukenklang mit Flauto piccolo, in zierlicher Melodie zum Hochgerichte führen sehen. Sie fällt, diese Ninette, in das Rollenfach der Dem. Sigl, von welcher sie auch

mit aller ihr beywohnenden Kraft im Gesang und Spiele durchgeführt wurde. Man hat sie, mit vollestem Rechte, sehr viel gelobt, auch mit selbstgefälliger Art zu verstehen gegeben, dass eine deutsche Kehle es gar wohl mit einer französisch-welschen, Madame Lalande nämlich, aufnehmen könne. Wer sollte daran zweifeln? Nur dürfte man glauben, dass eine Lobeserhebung dem Künstler eben nicht gar sehr schmeichle, wenn man nur der Kehle erwähnt, und von der Seele des Gesanges nichts zu rühmen weiss. Jeder Anfänger mahlt wohl eine Madonna; Ebenmaass der Theile, Umriss des Ganzen, alles ist richtig und geregelt; aber ist das Bild so schon ein Rafael, oder auch nur ein Rembrandt?

Die zweyte Neuigkeit dieser Art war: *Der Kreuzritter*, nicht mehr *Kreuzfahrer*, es klingt so vornehmer (auch kömmt es ja am Ende heraus, dass dieser verkannte Gefangene aus ächt französischem Adel entsprossen). Man konnte erwarten, dass die Chöre, Choräle, Gebete, Trompetensignale mit den allerliebsten untermischten Cavatinchen, überhaupt diese reichlich angebrachte Maschinerie der neuesten Tonschule, ihre Wirkung nie verfehlen werde. Die Oper ging recht gut. Aber der Ritter schritt bis heute nur einmal über die Bühne; so müssen wir sein zweytes Erscheinen abwarten, um seine Verdienste in ihr gehöriges Licht zu setzen.

Wir gehen nun über zu den Wiederholungen, welche seit July Statt gefunden haben, und erwähnen zuerst diejenigen, welche deutschen Meistern in deutscher Sprache angehören. Sie sind: *Der Freyschütz*, am 28. August zum Besten der Familie des Componisten gegeben; das Monodram: *Cordelia*, monoton in Gedicht und Composition, worin nur eine Leidenschaft ohne Lichtpunkt herumgezerrt wird, eine Plage für die Sängerin, welche diese undankbare Rolle auszuführen hat. Man muss der Kunst der immer beschäftigten, immer fleissigen Dem. Sigl alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, zugleich aber wünschen, dass sie einer so übermässigen Anstrengung für die Zukunft überhoben bleiben dürfte. Das Stück macht ohnehin an sich wenig Glück.

Die Prinzessin von Provence (zweymal); *Euryanthe* (einmal). Endlich auch wieder: *Die Entführung aus dem Serail*, das jugendliche Kraftwerk eines grossen Genius, ganz für deutsche Kehlen berechnet, zugleich eine Aufgabe, die jeder italienischen Kehle unauflösbar seyn muss, besonders wenn unser feuriger Director seine Tonmassen im Sturmschritte anrücken lässt.

Es folgt weiter, gereiht nach der Zeitordnung, die Anzeige derjenigen Opern, welche in Deutschland das Bürgerrecht erhalten haben.

Moses (zweymal); *Don Juan*, die letzte Gastrolle des Hrn. Bezold. Hier war es, als zuerst eine warnende Stimme über den gegenwärtigen Zustand des Orchesters sich vernehmen liess, welche jedoch den Individuen, wenn sie für sich allein in Concerten auftreten, ihre grossen Verdienste keinesweges abspricht. Es war uns nämlich die letzte, vortreffliche Darstellung dieses *Don Juan* durch die italienische Operngesellschaft, unter der Direction des jetzigen Hrn. Kapellmeisters Aiblinger und der Anführung des Hrn. Concertmeisters Moralt, noch zu lebhaft im Gedächtniss, als dass wir über die laue, geistlose Art, wie er diessmal abgeorgelt wurde, nicht hätten sollen betroffen seyn. In der *Müllerin* bekam Dem. Mauermayr Gelegenheit, wieder etwas von sich hören zu lassen. Die jüngeren Künstlerinnen unserer Bühne scheinen wirklich zu wenig beschäftigt; sie können sich desswegen nur schwer aus ihrer Schüchternheit und Mittelmässigkeit herausarbeiten.

Die *Vestalin*, eine verwahrloste Ausführung. Die warnende Stimme liess sich wieder, und noch ernster vernehmen. Man kann es nicht bergen, dass, seitdem der Operndirection die Violine abgenommen worden, ein gewisses schwankendes Bewegen, ein krampfartiges Zucken bey dem Zusammen-Spiele des ganzen Orchesters manchmal nicht zu verkennen ist. Der Chronist deutet auf die Zeichen der Zeit, und überlässt die Auslegung derselben Anderen. Dazu noch: *Jacob und seine Söhne*; *Otello*.

Es wurde schon früher bemerkt, dass dem kleinern Hoftheater die Bestimmung geworden, Conversationsstücke, gesungene oder recitirte Possen, die in dem grossen Hause oft wirkungslos vorübergehen, in sich aufzunehmen. Zu den hier aufgeführten Operettchen gehören: *die sieben Mädchen in Uniform*, worin Dem. Sigl sich alle Mühe gab, ihre Vorgängerin in dieser Rolle vergessen zu machen. In der Holtei'schen Posse, *die Wiener in Berlin*, sangen Mad. Vespermann und Dem. Sigl, unsere beliebten Meistersängerinnen, triviale Lieder, gefielen damit und mussten sie wiederholen.

In Balletten wurde viel geleistet. Zwar kann ein sinnreicher, in Kunstsachen vollendeter Kenner,

der auf seinen Reisen zu uns kam, Darstellungen dieser Art überhaupt keinen Geschmack abgewinnen. Wir finden uns nur selten in demselben Falle; denn wenn moderne tragische Declamatoren unsere Nerven erschüttert, wenn wir bey manchem matten Lustspielchen mit zwey Interlocutoren Hang zum Gähnen in uns fühlten, sehen wir mit Wohlgefallen diese lieblichen Feste der Winzer, ergötzen uns an der Schlauheit des Wildschützen und der List des Waldmännchens; es ziehen uns an die Divertissements der schalkhaften Tyroler und der gravitätischen Orientaler, wir besuchen auch wohl noch die oft wiederholte *Hochzeit* des immer launigen Harlekin. Die Pantomime und das heroische Ballet waren schon frühe in München eingeführt. Letzteres erhielt sich bis gegen Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts, worauf dem trefflichen Hrn. Crux allein ein Feld überlassen blieb, welches er mit so vielen sinnvollen Dichtungen bereicherte, und damit den Geschmack an dem Schönen, das auch dieser Kunstzweig darbietet, so festhielt, dass jede nur etwas gelungene Nachlese uns immer willkommen ist. Von den zwölf Vorstellungen dieses Zeitraumes waren neu: *Die beyden Tanten*, im Grunde, wie man schon aus dem Programm sah, eine Familienklatscherey von Hrn. Auber in Paris, dem Strahlpunkte der Tanzkunst, der Vaterstadt der Noverre und der Vestris, so dass Hr. Horschelt eine dort gelungene Darstellung recht wohl in seinen Wirkungskreis aufnehmen und nach seiner Weise bearbeiten konnte. Da er aber mit den Tänzen des zweyten Aktes zu weit ausgeholt, und sehr damit in die Länge gegangen, auch die Musik, von Gyrowetz, nichts, was über das gewöhnliche sich erhebt, darbietet, stehen diese Tanten der *Arsene*, der *Silberschlange* und der *Feuernelke* weit nach.

Von Concerten kann diessmal Bedeutendes angeführt werden. Zuerst das grosse am 18. Oct. zum Besten unserer verlassenen Mitchristen im Orient von der musikalischen Akademie veranstaltete Concert, in welchem die Trefflichsten unserer Virtuosen auftraten, und nur Hr. Molique zum allgemeinen Bedauern vermisst wurde. Er trat in Königl. Wirtembergische Dienste, und war zu seiner Bestimmung bereits abgegangen. Die zweyte Abtheilung des Concertes nahm ein die Cantate: *die Völkerschlacht*, gedichtet von dem verstorbenen Wohlbrück, welcher mehre Jahre hindurch eine Zierde unserer Bühne gewesen, in Musik gesetzt von Carl Maria v. Weber. Kühn, schwer, genialisch, aber auch nicht selten excentrisch, möchte man die Tondichtungen dieses zu frühe uns entrissenen Meisters nennen, und auch ganz richtig diesen Ausspruch auf diese Composition anwenden dürfen, welche viele Aufmerksamkeit und wiederholte Proben erfordert, wozu man bey der so vielfachen Anstrengung unsers Orchesters nicht immer die gehörige Musse herausbringen kann, wesswegen denn auch die erste Aufführung dieses schwierigen Werkes noch manches zu wünschen übrig liess.

Dass es unseren gesellschaftlichen Vereinen, dem Museum, der Harmonie, dem Frohsinn, der Ressource, nicht an musikalischen Unterhaltungen, von ihnen für sich veranstaltet, mangeln werde, braucht keiner Bemerkung. Freundlich öffnen sie aber auch reisenden, oder auch länger hier verweilenden Künstlern ihre Säle, um vor einer minder zahlreichen, aber gewählten Versammlung neue Beweise ihrer Kunst abzulegen, vielleicht auch, um den in dem grossen Saale unter Erwartung gebliebenen Ehrenlohn zu erreichen. So gaben öffentliche Concerte: Hr. Troplong, der Violinist, im Frohsinn; Dem. Krings, die immer im Stillen sich fortbildende Harfnerin, im Museum.

Hr. Féréol Mazas, der hochberühmte Saitenkünstler, ein Heros auf seinem Instrumente, wählte sich, wie gewöhnlich, das neue Theater zu seiner ersten Kunstleistung. Sein grosses, erhabenes Spiel, welches er in dem Concerte, das er ein militärisches nannte, entfaltete, sein vollendeter Vortrag im Allegro und Adagio erwarben ihm allgemeinen rauschenden Beyfall und erheben ihn zu dem ersten Range der Violinisten, die es je gegeben. Doch als er am Ende Variationen auf der einzigen G-Saite spielte, würde man dem Anschlagzettel kaum geglaubt haben, hätte er nicht vor dem Auge aller Anwesenden die drey anderen Saiten von seinem Instrumente abgenommen. Was vermag der Mensch nicht, wenn Eifer, Fleiss und Ausharren seine Kräfte stählen. Aber wie sehr wird nicht wieder unsere Bewunderung abgekühlt, wenn man bey weiterm Nachdenken begreift, dass dieses hervorgebrachte Zauberspiel doch nur — Spielerei gewesen, welches vor einem mit Seele vorgetragenem Adagio in sein Nichts schwindet. Wir glauben, dass Hr. Mazas aus oben angegebenen Gründen Veranlassung nehmen könnte, ein zweytes Concert im Museumsaale zu veranstalten.

Angelica Catalani. Noch immer ein belehrendes Vorbild des höhern edlern Gesanges. Natur und Kunst haben sich in ihr vereint, Grosses und Vollendetes hervorzubringen. Jahre zerstören nicht, was mit ausgezeichneten Anlagen geschaffen, in der reinsten, leider! auch nun in Italien fast als untergegangenen Schule ausgebildet worden. Das am 11. November von ihr gegebene grosse Concert eröffnete eine Ouverture des Freyherrn von Poissl; Sign. Catalani sang die erste Arie: Là di Marte al Campo armato, von Morlacchi, Hr. Sigl spielte ein gefälliges Rondo auf dem Violoncell; die Cavatina aus *Donna del lago:* Elena, o tu ch'io amo, schloss die erste Abtheilung. Die zweyte begann Hr. Böhm mit Prunkvariationen auf der Flöte; es folgte eine Arie von Zingarelli; Dem. Krings liess ein Rondo von Nadermann hören, und die grosse Sängerin, ohne an Erkaltung des Gesanges oder an Ermüdung zu erinnern, gab noch die berühmtgewordene Arie: Non più andrai farfallone amoroso, aus *Figaro.* Sie ward unter allgemeinem Jubel hervorgerufen, um sie zu wiederholen, trat auch mit ihrem eigenen imponirenden Anstand auf, stimmte aber statt der verlangten Arie an: God save the king.

Kenner, welche die berühmte Sängerin vor ungefähr 10 Jahren in den drey damals von ihr gegebenen Concerten zu hören Gelegenheit, folglich seither Musse genug hatten, ihre Urtheile zur Reife zu bringen, versichern, dass sie, wenn gleich schon von Natur zur Bravoursängerin berufen, diesesmal mit mehr Natur, Einfachheit und Empfindung gesungen habe. Sie zeigte wohl in den zwey grösseren Arien die ganze Kraft und Gewandtheit ihrer Stimme, legte aber bey der Cavatine in mehre Stellen so viel Rührendes und Dramatisches, und bey der Mozartschen Arie so viel Laune und Charakter in ihren Vortrag, dass sie auch von dieser Seite nichts zu wünschen übrig liess. Der Triller und anderer halsbrechenden Passagen sollen überhaupt viel weniger gewesen seyn, an Variationen wurde nicht gedacht, so dass also die verständige Künstlerin, wenn es anders wahr ist, dass sie diesen verderblichen Unfug zuerst eingeführt, nun, da sie es verschmähen kann, auf den grossen Haufen zu wirken, selbst zu verstehen giebt, was davon zu halten. Die Akten ihrer Verdienste sind geschlossen und in den europäischen Kunstarchiven niedergelegt. Unzeitig wäre es, sie wieder hervorzuziehen. Nicht überflüssig dürfte es aber vielleicht seyn, noch mit Wenigem an das Technische, Mechanische, das in der Kunstschule in sich aufgenommene zu erinnern, welches als ein Wort zu seiner Zeit betrachtet werden kann. Wir meynen: ihre reine Vocalisation und den daraus gebildeten Schmelz und Zusammenhang der Worte und Phrasen, die anmuthige und nie veränderte Haltung des Mundes, welcher weder bey in der Höhe liegenden, noch in die Tiefe gehenden Sätzen sich verzerrt, am vorzüglichsten aber das leise selbst dem Nahestehenden nicht vernehmbare Athemholen, ein Gesangserforderniss, welches man in früherer Zeit für nöthig, für unerlässlich hielt, das aber heut zu Tage auf so unverzeihliche Weise vernachlässiget wird, dass nicht selten das grellste Schluchzen und Schnappen nach Luft noch auffallender als die Stimme des Einbläsers durch den weiten Raum des Theaters erschallt. Wir wissen recht wohl, was Sänger zu ihrer Entschuldigung anführen können, dass nämlich moderne Componisten, viel zu wenig vertraut mit den Grundsätzen eines ächten Gesanges, oder wenn sie diess auch sind, zu sehr von ihren harmonischen Künsteleien und Orchestereffecten befangen, höchst selten ihren Rhythmus so anlegen, dass diesem an sich wesentlichen Erfordernisse von ihrer Seite könne genügt werden — worüber wohl auch kein Zweifel obwaltet, indem es jedem Sachverständigen ein Leichtes seyn müsste, aus den neuesten Werken Stellen anzuführen, in welchen 15 — 18 Tacte hindurch dem Sänger kein Ruhepunct gelassen wird, um auch nur in einer Viertelspause seine erschöpfte Lunge mit neuer Lebensluft gemächlich zu füllen und seine ermüdete Brust zu stärken. So zerfällt eines mit dem andern, und es ist nicht abzusehen, in welche Abgründe diese leidige Orchesterschreiberei, wie nach Erzählung seines Biographen der selige Winter sie nannte, unsere Sänger noch führen werde.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des November. Die königl. Schauspieler gaben am 6ten den *Freyschütz* von C. M. v. Weber. Der Ertrag der Vorstellung wird zur Bildung eines Fonds für die Erziehung der beyden unmündigen Söhne des Componisten verwendet werden. Es war die 100ste Vorstellung, die dem überfüllten Hause gleichsam die erste schien; mit

solchem Beyfall ward die meisterhafte Aufführung unter Spontini's Leitung aufgenommen. Neu war am 11ten: *Die Sternenfee*, oder *Arlequin im Zaubergarten*, grosse komische Zauberpantomime mit Solotanz in zwey Abtheilungen, mit Maschinerieen und Verwandlungen von dem schon in vorigen Berichten genannten Hrn. Lewin, der auch hier den Triumph hatte, dass sein neues Werk eben so wie der *goldene Schlüssel* sehr oft das Repertoire füllte. Der schon im vorigen Berichte gerühmte Hr. Hauser ist noch zweymal hier aufgetreten, am 3ten als Don Juan in Mozarts Oper und am 14ten als Tristan d'Accunha in Spohr's *Jessonda*. In den Zwischenacten zeichneten sich aus: Hr. W. Anemüller aus Dresden (Flöte), Hr. Eduard Schubert (Fortepiano) und Hr. Humann (Fagott).

Das königstädtische Theater hat in diesem Monate mehre Neuigkeiten gebracht. Am 2ten, *die weisse Dame*, komische Oper in drey Acten, nach dem Französischen des Scribe von L. Angely; Musik von Boieldieu. Von der Vorstellung dieses Stücks unter dem Titel: *die Dame auf Avenel*, in den königl. Schauspielen, war schon früher die Rede; die Vorstellung im königstädtischen Theater hat aber ungleich mehr Beyfall erhalten, und verdiente ihn auch wegen der trefflichen Aufführung, die nichts zu wünschen übrig liess. Hr. Wächter gab den Gaveston, Dem. Sontag die Anna, Hr. Jäger den Georg Brown, Hr. List den Pachter, Mad. Wächter dessen Frau, Dem. Felsenheim die Margarethe etc. Fast alle Gesänge wurden mit besonderm Beyfall aufgenommon, und das schöne Duett im zweyten Acte: Dieses ist das Erbe der Grafen Avenel etc. fast jedesmal auf allgemeines Verlangen des stets übervollen Hauses wiederholt. Am 6ten: *die Landpartie*, lokale Vaudevilleposse in einem Act, mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Sie gefiel nur zum Theil. Am 19ten, *der Berggeist*, oder *die drey Wünsche*, komisches Zauberspiel mit Gesang, in drey Acten, von J. A. Gleich; Musik von Drechsler. Dieses Stück ist aus den Wiener Berichten den Lesern der musikalischen Zeitung schon bekannt. Es hat auch hier durch die ungemeine Beweglichkeit und Heiterkeit des Hrn. Schmelka sehr gefallen; er gab den Hrn. von Missmuth in allen seinen Gestalten zum Ergötzen des zahlreichen Publikums. Von den Gesängen gefiel besonders das Quartett im zweyten Acte: Er schläft so sanft und so erquickend etc. Am 27sten, *der Schatzgräber*, komische Operette in einem Acte, frey nach dem Französischen bearbeitet von J. Ritter v. Seyfried; Musik von Méhul. Das Stück war schon 1812 in den königl. Schauspielen nach der Bearbeitung von Jäger gegeben worden, aber seit mehren Jahren von der Bühne verschwunden. In dem königl. Theater gefiel es sehr, und verdankte diess besonders dem muntern Spiele des Hrn. Spitzeder, der den Onkel Hahn vortrefflich spielte und sang. Am 29sten war im Opern-Hause Concert, in dem sich der grossherzogl. badensche Hofsänger Hr. F. Siebert mit seiner Tochter Clara hören liess. Hr. Siebert hat einen kräftigen Bass von seltenem Umfange und guter Ausbildung; die Stimme seiner Tochter ist angenehm in der Höhe und Tiefe; die Mitteltöne sind noch etwas unsicher und scharf; sie singt mit Feuer und Zartheit.

Von den Concerten verdienen folgende Auszeichnung: am 10ten das des in frühester Jugend erblindeten Flötisten Heinr. Hermann, unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Königsberg. Sein Vortrag zeugte von Talent und fleissigem Studium. Am 16ten das der Waldhornisten Jul. und Karl Schunke. Am 21sten gab Hr. Ignaz Moscheles Concert. Er schloss mit einer freyen Phantasie, in der er ausser einem Thema von Händel noch das beliebte Duett aus der Oper: *der Maurer:* Verzeihen Sie Frau Nachbarin etc. auf originelle Weise hören liess. Wir glauben, dass sein Spiel in den zwey Jahren, vor welchen wir ihn zum letztenmale hörten, noch vollkommener geworden ist. Den 27sten gab Hr. Musikdirector Möser ein Concert, in dem die Ouverture zu C. M. v. Webers *Oberon* und die Symphonie mit Chören über Schillers *Ode an die Freude* von Beethoven zum erstenmal hier aufgeführt wurden. Am 30sten Hr. Fr. Weller, Musikdirector des zweyten Garderegiments, der mit seiner Regimentsmusik die von ihm für Militärmusik eingerichtete Oper von C. M. v. Weber aufführte.

Die vom Hrn. Musikdirector Möser veranstalteten Abonnements-Quartetten (von Haydn, Mozart, Beethoven etc.) haben am 15ten wieder ihren Anfang genommen.

Königl. hannöversche Hofkapelle *).

Herr Wilhelm Sutor, Hofkapellmeister, Cp.
- Louis Maurer, Hofconcertmeister, Cp. Cc.

*) Die Componisten sind mit Cp., die Concert- oder Solo-Spieler mit Cc. bemerkt.

Erste Violine:

Herr Nicola, Kammermusikus, Cp. Cc.
- Gantzert, Km. Mus. Cc.
- König, Km. Mus. Cc.
- Pott, Cc.

Zweyte Violine:

- Stowizek, Cp. Cc.
- Franzen.
- Witte.
- Vallbruck.
- Kiesewetter.

Viole:

- Kaiser, Km. Mus.
- Albes.

Violoncelle:

- Prell, Km. Mus. Cc.
- Matys, Cc.
- Götze.

Contra-Bass:

- Bellmann, Km. Mus.
- Kypser.

Flöten:

- Heinemeier, Km. Mus. Cc.
- Goltermann.

Oboen:

- Rose, Km. Mus. Cc.
- Walsch.

Clarinetten:

- Seemann, Km. Mus. Cc.
- Hellwig.

Fagotte:

- Hunstock, Km. Mus. Cc.
- Meermann.

Hörner:

- Bachmann, Kam. Mus. Cc.
- Reinhardt, Cc.

Trompeten:

- Matthitz.
- Schramm.

Pauken:

- Schönerstedt.

Orchesterdiener:

- Wolkenhauer.

Anmerk. Das zweyte und dritte Horn, und drey Posaunen werden durch Mitglieder der hannöverschen Militair-Musik besetzt.

Mancherley.

Der Ungeschmack sucht in der Kunst immer ein Anderes, als sie geben soll. Er will ein Festes, wenn sie ein Fliessendes giebt, und umgekehrt. Er will ein Räumliches, wenn sie ein Zeitliches bringt, und umgekehrt. So will er fühlen, wenn er denken soll, und umgekehrt; so bleibt er am Eindruck hängen, wo es ihr um dessen Bedeutung zu thun ist, oder er sucht von der schönen Anschauung je eher je lieber wegzukommen zu einer Bedeutung, einem Bestimmten, Bezeichneten, wo sie bloss unduliren, musiciren will. Es würde zu weit führen, wenn hiefür Beyspiele angeführt werden sollten; nicht uninteressant möchte es aber zu lesen seyn, wenn in einem Kunstromane diese und ähnliche gegründete Anschuldigungen personificirt würden. An zerstreuten Orten ist es schon geschehen, und wir erinnern nur an Göthe's Triumph der Empfindsamkeit, Ticks Prinz Zerbino und seine neueren Novellen.

* * *

Die Befriedigung der einfachsten Forderungen entscheidet über den Eindruck der Kunstwerke und Kunstdarstellungen.

Wir wollen die *Zauberflöte* zum Beyspiel nehmen. Sie gefällt, weil jedes Musikstück in ihr seinen eigenthümlichen, klaren, deutlich von andern unterschiedenen Charakter hat, seine einfache Intention, eindringend, jedoch in die Tiefen der Kunst; weil Alles wohl gegliedert ist, untereinander contrastirend, sich gegenseitig hebend; nichts gesucht, Alles auf das Verlangen des Sinnes und Gemüths gegründet.

Diese Eigenschaften geben dem Musikwerke Charakter und Haltung und Fasslichkeit bey aller Kunsttiefe.

Warum gefällt die Sängerin N.? — Auch ihr Gesang ist wohlgegliedert, deutlich accentuirt, eine beseelte Sprache, der Vortrag dem Charakter des Stücks angepasst, die Singfiguren eigenthümlich. Ein herrliches Organ, viel Schule, eine rege Lebenskraft, und ein richtiger Sinn.

Das ist's, was man immer will, und doch suchen so viele Tondichter und Künstler sich daneben wegzuschleichen. Sie glauben durch ein Allgemeines zu wirken, da doch das Rechte immer ein Besonderes, Einzelnes ist, das wie auf den Augenblick und auf uns, die Gegenwärtigen, gemünzt erscheint.

Es ist der ewige Unterschied, ob der Kunstgeber objectiv wirkt, sich in den Gegenstand ver-

liert, oder ob er subjectiv ihn in seine Ichheit hinein schlingt. Dort Styl, Kunst, Natur, Liebe — hier Manier, Künsteley, Unnatur, Egoismus.

Recension.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Sigismund Neukomm. 46stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Wir rechnen es diesem längst sehr geachteten Tonkünstler zum Verdienst an, dass er seit einiger Zeit keinen geringen Theil seiner Zeit, seiner Kräfte und seines Fleisses der Liedercomposition widmet; denn wir wissen, wie Vieles den achtbarsten Liebhabern mit einem trefflichen Liede gegeben wird, und dass sich ein solches, auch vom ausgezeichnetsten Meister, nicht nach Belieben aus dem Aermel schütteln lässt. Stehen Hrn. N. zu seinen Liedern nicht immer originelle oder sonst auffallende — so stehen ihm doch stets angemessene, das Rechte aussagende Melodieen zu Gebote; und durch den sorgsamen Gebrauch, den er bey deren Führung und Begleitung von seinen gründlichen Kenntnissen und ausgezeichneten Fertigkeiten in der Harmonie macht, wird, was sonst vielleicht wenig bemerkt vorübergegangen wäre, hervorgehoben und zu etwas Ansprechendem und Bedeutendem ausgebildet. Hierzu kömmt eine stets wohlerwogene Wahl der Gedichte, eine sorgfältige Behandlung derselben in rhetorischer Hinsicht, und etwas Edles im Geschmack überhaupt. Das scheinen uns die Vorzüge zu seyn, wodurch Hrn. N.s Lieder, das eine allerdings vor dem andern, sich auszeichnen, und die ihnen auch so zahlreiche Freunde und Freundinnen erworben haben. Ganz dieselben Vorzüge zeigen sich nun auch bey den Liedern dieser neuesten Sammlung, und so werden sie auch dieselbe Aufnahme finden. Doch unterscheidet sich diese Sammlung vor einigen seiner früheren dadurch, dass Hr. N. hier mehre — nach dem gewöhnlichen Ausdruck — durchcomponirt, und auch einige sich dem Dramatischen gewissermaassen nähernde Stücke geliefert hat. Wir wollen sie im Einzelnen anführen.

Hoffnung und Erinnerung; einfach und sanft, doch nicht ohne Bedeutung; gerade wie das Gedicht. Das Heimweh, das Schweizerische nämlich, wesshalb es auch mit dem Kuhreihen anfängt, durchcomponirt und sehr verschiedenartig — nach unserer Meynung, allzuverschiedenartig — behandelt; übrigens interessant, besonders die Strophe S. 5. Der Fischer, der bekannte Göthe'sche; nicht als Ballade, sondern gewissermaassen dramatisch in Musik gesetzt, und in dieser Gattung wahrhaft anschaulich, voller Leben und Charakter. Gott grüsst Manchen, der ihm nicht dankt; durchcomponirt, aber einfach; die Strophen einander verähnlicht. Ganz aus dem Gedichte herausgehört. Der Schluss jeder Strophe, in seiner alterthümlichen, ungefähr Händelschen Einfalt und Würde, ist hier ganz am Orte und macht schöne Wirkung. An die Zeit; einfach, eigentlich liedermässig; nur die dritte Strophe, wie es der Text verlangte, abweichend. Das Ganze gut, wenn auch nicht hervorstechend. Die Elfenwand, wie der Fischer, wieder nicht balladenmässig, sondern dramatisirend durchgeführt, doch, wo sichs thun liess, mit Rückkehr zu der Hauptmelodie oder mit Anspielungen auf sie; übrigens, wie obiges, voller Leben und Charakter; die Schlussstrophe, auf den beyden letzten Seiten, wirklich ergreifend. Diess letzte Stück will mit besonderem Fleisse gesungen und gespielt seyn. — Vor Einem möchten wir Hrn. N. in Stükken dieser Art warnen; davor, dass er auf kleinere Einzelnheiten nicht zu viel halte, wie es hier mit der Strophe, S. 24 oben, geschehen zu seyn scheint. Freylich will und soll in dieser Gattung auch das Einzelne ausgemalt werden; dazu ist sie ja da; doch will es stets mit Rücksicht darauf gemacht seyn, dass nichts Einzelnes sich gar zu sehr von dem Andern absondere, und nicht das Ganze gar zu bunt ausfalle, oder die im Gedicht herrschende Grundempfindung irgendwo, möchten es auch einzelne Stellen, wie hier, veranlassen, vergessen scheine. Der Dichter kann da allenfalls auf den Verstand rechnen, der die Sache in's Gleiche bringt; der Componist, der es unmittelbar mit der Empfindung zu thun hat, weniger.

Die Lieder sind deutlich und gut in's Auge fallend, aber nicht correct genug gestochen. Die Fehler sind zwar sämmtlich von der Art, dass man sie leicht verbessern kann, wesshalb wir auch den Raum nicht damit versplittern; aber es stört doch, und besonders ein so gutes Werk sollte auch von dieser Seite untadelhaft erscheinen.

Kurze Anzeigen.

Rhapsodieen in Uebungen für das Pianoforte, comp. — — von Aloys Schmitt. Op. 62. Heft 1 und 2. Berlin, bey Laue. (Pr. jedes Heft 1 Thlr. 6 Gr.)

Nach der jetzt gewöhnlichen Kunstsprache könnten diese sechzehn Klavierstücke Exercices heissen, aber meistens grosse, und auch meistens schwere, nach Art der grössten und schwersten von Clementi und Cramer. Denen des Letztern ähneln sie auch am meisten dem Geiste, dem Ausdruck und der vollstimmigen Ausarbeitung nach; was bekanntlich nicht wenig sagen will. Wir wollen aber auch nicht wenig sagen; denn die Stücke sind alle brav, und verschiedene wahrhaft meisterlich und auch originell. Instructiv sind sie gleichfalls, und das in hohem Grade; aber für schon tüchtige Klavierspieler; und auch diese bekommen hin und wieder vollauf zu üben, vollauf zu thun. Es lohnt in jeder Hinsicht die Mühe, sie einzustudiren. Gleichmässige Ausbildung und Kräftigung aller Finger beyder Hände, so wie feste und gleiche Ausführung ausdauernder, fortgesponnener Figuren in allen Wendungen und Lagen, diese zwey, über das ächte, besonders das ächt-bravourmässige Spiel entscheidenden Vorzüge, die zugleich das eigene, freye Phantasiren so sehr erleichtern, ja es, wenn es bedeutend werden und in's Grosse gehen soll, erst möglich machen — diese scheint Hr. Schm., der sich selbst in alle dem so sehr auszeichnet, vorzüglich im Auge gehabt zu haben. Nur Eines wünschen wir: dass er sich auf ausgearbeitet-vollstimmige cantable Sätze öfter eingelassen hätte, als er gethan hat. Meynt er, wer solche Bravoursätze, wie es seyn soll, ausführen kann, der könne auch jene, wie es seyn soll, ausführen: so ist das im Allgemeinen wohl zuzugestehen, doch nicht immer der Fall. Und es soll ja durch solche Uebungen auch der Sinn und die Neigung weiter, höher und vielseitiger ausgebildet werden! Dass es aber, was diese anlangt, jetzt weit weniger an solchen fehlt, die sie nach dem bravourmässigen, als nach solchem cantabeln Spiele richten: das wird ohne Zweifel ihm so gut, als uns bekannt seyn. Da zu hoffen ist, dass Hr. Sch. diese seine Sammlung fortsetzen werde, so wollten wir diese Anmerkung nicht unterdrücken. Gewiss wird er das Verdienst, das er sich, wie durch mehre andere, so durch diese Arbeiten, um wahrhaft gutes Pianofortespiel erworben hat, noch vermehren und erweitern, wenn er auf unsern Wunsch Rücksicht nimmt. — Stich und Papier sind gut; und dass Hr. Sch. eben diese Uebungsstücke zunächst für die Frau Kronprinzessin von Preussen, deren Lehrer er ist, hat schreiben können: das ist gewiss bemerkenswerth.

Drey Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von C. Nicola. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 10 Gr.)

Drey wohlgewählte Gedichte, das erste von E. Schulze, das zweyte von Göthe, aus dem Divan, das dritte von Gramberg, sämmtlich für musikalische Behandlung sehr gut geeignet und nicht schon öfter in Musik gesetzt. Hr. N. hat sie nicht volksmässig componirt; was auch, wenigstens mit 1 und 3, sich nicht wohl hätte thun lassen; er hat diese romanzenartig, das zweyte als eine kleine, muntere Cavatine genommen. Die Melodie der *Singstimme* ist überall einfach, hat aber den rechten Ausdruck, und schliesst sich auch in der Declamation den Worten eng und wohlgefällig an; die obligate Begleitung erhöhet das Interesse und giebt dem Ausdrucke mehr Bestimmtheit. Sie ist überdiess, als Musik überhaupt, besonders in No. 2 und 3, keineswegs gewöhnlich, sondern, und ohne alle Künsteley, ausgearbeitet. Wir dürfen daher diese drey Gesänge mit gutem Gewissen empfehlen, und am meisten denen, die auch in solchen kleineren Stücken sich etwas wünschen, das, selbst als Musik an und für sich, eine Bedeutung hat und über das zunächst sich Darbietende hinausgeht.

Polonoise pour le Pianoforte, comp. — — par P. de Chrzastowski. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Oeuv. 2. (Pr. 4 Gr.)

Eine artige, unterhaltende Kleinigkeit, nicht ohne Eigenthümlichkeit erfunden, rasch und belebt im Ausdruck, nicht schwer, doch auch nicht ganz leicht auszuführen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten December. №. 52. 1826.

Nachrichten.

Leipzig — bis zum 10. December. Sängerinnen in unsern vorigen Abonnement-Concerten waren Dem. Queck aus Gotha, die uns Manches recht angenehm vortrug, was von ihrem Fleisse und ihren bereits errungenen Fertigkeiten immer zu erwarten gewesen wäre, wenn sie nicht öfter von anhaltender Heiserkeit gehindert worden wäre. Zweyte Sängerin war Dem. Laegel aus Gera. Von grösseren Gesangstücken hörten wir folgende: Schlussscenen des zweyten Aufzuges aus *Idomeneo*; Credo von Abt Vogler nach einer Arie von Rossini; Terzett aus *Aureliano in Palmira* von Rossini und Septett aus *I fratelli rivali* von P. v. Winter; zweytes Finale aus *Cosi fan tutte*; Terzett aus *Enea nel Lazio* von Vinc. Righini; Hymne von Ritter Seyfried „Ueber den Sternen etc. *Sehnsucht*, von Schiller und Andr. Romberg, sehr gut vorgetragen von Hrn. Hering. — Die Symphonieen wurden meist sehr trefflich gespielt; die meisten Werke von Beethoven, manche auf Verlangen wiederholt, z. B. die neueste No. 9. aus D moll, über welche weiter unten einige Worte. Unter den Concertspielern 1) Hr. Fuhrmann, der uns ein Pianoforte-Concert Mozarts (No. 1. C dur) zum Besten gab. Je weniger jetzt die Concerte dieses Meisters zu Gehör gebracht werden, desto mehr Pflicht für den Vortragenden ist es, sich mit dem Geiste derselben vertraut zu machen, damit uns das Fehlende brillant rauschender Figuren, woran die Mehrzahl gewöhnt worden ist, durch andere Schönheiten, die zwar in der Sache selbst liegen, die aber doch herausgehoben und richtig behandelt seyn wollen, in die Sinne springend ersetzt werde. In dieser Hinsicht schienen uns da, bey allem Lobenswerthen des Spieles, die vorherrschenden kleinen und kurzen Figuren des Werkes nicht bestimmt und fest genug herausgehoben, und überhaupt dem Ganzen zum nothwendig Einfachen das darin liegende Grossartige zu mangeln. Der Mittelsatz hätte nicht völlig, wie ihn Mozart schrieb, sondern ausgeschmückter behandelt werden sollen. Denn ob auch gleich sonst mit Recht wider das Verschnörkeln Mozartischer Musik immer noch hin und wieder geeifert werden muss: so ist es doch gewiss wider den Sinn des grossen Meisters, wenn man diess bis auf seine langsamen, meist höchst einfachen Zwischensätze in seinen Concerten ausdehnen wollte, was Hr. F. allerdings, sicher genug zum Schaden des geistreichen Ganzen, that. Dennoch verdient er schon um des Unternehmens willen Lob; wer wagt sich noch an ein Mozartisches Concert? Rauscht es doch nicht genug! Hrn. Radermann, Flötisten aus Bremen, hörten wir nicht. Hr. Just gab uns Bernh. Rombergs B dur-Concert. Sein Violoncell-Spiel ist fertig und geschmackvoll, die langen Töne meist sehr sangbar, was wir jedoch bey schnellen Gängen noch zuweilen vermissten. Im letzten der vorigen Abonnement-Concerte hatten wir das Vergnügen, den ersten Satz aus Kalkbrenners D moll-Concert und zum Schluss eigene Bravour-Variationen von Fräulein Leopoldine Blahetka aus Wien vortragen zu hören, und am 25. April in ihrem besondern Concerte das bekannte Werk von Ries aus Cis moll. Wir glauben ihr höchst fertiges Spiel nicht besser bezeichnen zu können, als wenn wir es bey grosser Lebendigkeit jugendlich naiv nennen, was uns mit der Mehrzahl im hohen Grade ergötzte, und mehr als Andere, die es hin und wieder unsorglich nennen wollten, in deren Urtheil wir jedoch nicht einstimmen können. Kurz vorher hatte sich der achtjährige Pole, Joseph Krogulski aus Warschau, mit Hummels A moll-Concert, Kalkbrenners D moll-Concert, erstem Satze u. s. w. hören lassen, Allerdings muss man bewundern, was jetzt öfter Kinder zu leisten im Stande sind. Wir wünschen dem Knaben vom Herzen ferneres glückliches Gedeihen. Auch ein Orgel-Concert in der Pauliner-Kirche von

C. C. Kegel liess uns sehr Treffliches vom Concertgeber, Kittel, Seb. Bach und Fischer hören, meist mit grosser Fertigkeit vorgetragen. Am 25. Sept. bereitete der Professor der Königl. Akademie der Musik zu London, Hr. Ignaz Moscheles einer zahlreichen Versammlung durch sein meisterliches Pianofortespiel einen grossen Genuss. Er gab uns den ersten Satz eines neuen Concertes aus C dur, was uns, gegen seine andern Compositionen gehalten, doch etwas kälter und höflicher vorkommen wollte. Seine Erinnerungen an Irland, Phantasie für Pianoforte mit Orchesterbegleitung (Manuscript) hat den Meisten besser zugesagt. Ausserdem noch ein schon bekanntes Rondeau brillant und eine freye Phantasie. Dagegen übertraf der Meister in unserm ersten Abonnement-Concerte an geschmackvoller Fertigkeit beynahe Alles, was wir je von ihm gehört haben. Ein allgemeiner Enthusiasmus dankte ihm. Er spielte sein bekanntes Es dur-Concert.

Als Sängerinnen erfreuen uns diesen Winter die beyden Schwestern, Henriette und Adelheid Grabau aus Bremen. Die Stimmen sind jugendlich frisch und kräftig, und die Fertigkeit der ersten ist schon sehr bedeutend, ausgezeichneter für deutschen, als für italienischen Gesang, was uns eben nicht unlieb ist. Ihre Recitative verdienen alles Lob; überhaupt ist ihr Gesang mehr durch reinen Ton und ungekünstelt natürlichen Ausdruck angenehm, was sie sich doch ja, auch bey zunehmender Kunstfertigkeit nach der Schule des herrschenden Geschmackes, erhalten möge. In der letzten Zeit dürften leicht zu viele Rossinische Duetten gesungen worden seyn. Das Meiste jedoch ist, anerkannt von Allen, recht brav vorgetragen worden. Die jüngere steht der älteren Schwester zwar, wie billig, an Fertigkeit zur Zeit noch nach: aber ihre volle, in Tiefe und Höhe gleich gute Stimme und die Art ihres Ausdruckes berechtigen zu nicht geringen Hoffnungen. Am allermeisten zeichnete sich Adelheid Grabau im *Herbst* von Haydn aus. Es klang so unschuldig und ein wenig listig, dass man hätte glauben sollen, die Töne wären erröthet und hätten eben mit niedergeschlagenen Augen verstohlen um sich geschaut. Dem. Henriette G. sang die Arien von Mozart, Beethoven, Righini, Weber und Anderen sämmtlich viel besser, als die Scene aus *Tebaldo ed Isolina* von Morlacchi „Bella stella mattutina," mit welcher sie zum ersten Male auftrat. Sie singt mit gesundem Gefühl. Von grösseren Gesangstücken hörten wir: aus *Idomeneo;* auch wieder die grosse Scene aus *Faust* von Spohr: „Lang mögen die Theuren leben," die wir als Musik loben, die uns aber für das Concert nicht gefällt. Warum? kann hier nicht auseinandergesetzt werden. Es gehört ein Aufsatz dazu, oder es ist schon mit dem Wenigen genug. Ferner ein neues Terzett von Beethoven „Tremate," höchst einfach und schön, besonders gegen das Ende. Dann die *Harmonie der Sphären* von Kosegarten und Romberg — ein Chor aus *Paride ed Elena* von Ritter Gluck — Schlusssätze des zweyten Finales aus *Don Giovanni,* die gewöhnlich auf der Bühne, und wie es uns scheint mit Recht, so schön auch die Musik an sich ist, nicht gegeben werden. Desto grössern Dank verdient diese Gabe, die hier ganz an ihrem Platze ist. — *Der Winter* von Haydn. — Des Tenoristen Hrn. Hering ist schon öfter in diesen Blättern ehrenvoll gedacht worden. Die Bassstimmen sind auch gut. So hat auch der Chor durch Gleichheit der Stimmen nicht wenig gewonnen.

Concerte haben uns gegeben: Hr. Heinze, Clarinetten-Concert von B. Crusell (F moll). Wenn man auch im letzten Satze zu der gar nicht geringen Fertigkeit des Hrn. Concertgebers noch etwas Brillanteres im Vortrage wünschen durfte, so war dafür der Ton, vorzüglich im Adagio, so schön, dass ihm allgemeiner Beyfall zu Theil wurde. Ein Pianoforte-Concert von Ries (Es dur) wurde von Dem. Emilie Reichold mit guter Fertigkeit vorgetragen. Das Schwierigste, was durch Fleiss erlangt werden kann, ist bereits überwunden. Vom Hrn. Concertmeister Matthaei wurde sein sehr vortheilhaft umgearbeitetes E moll-Concert mit sehr vielem Beyfall aufgenommen. Hr. Grenser blies Lindpaintners Emoll-Concert mit gewohnter Fertigkeit. Ob das sonst recht gute Concert dem Character der Flöte völlig angemessen ist, möchte ich nicht unbedingt bejahen: dennoch gewährt es mehr Unterhaltung, als manches andere. Die Harfenistin Dem. Franc. Ferrari aus Christiania zeigte in einer gehaltvollen Phantasie von L. Spohr ein sehr fertiges und nettes Spiel und erwarb sich damit allgemeinen Beyfall. Dagegen bewies sie in einem Concerte von L. Molina, wie viel auf die Wahl eines Musikstückes ankommt. Es war eine so gewöhnliche und leere Composition, dass es unmöglich, auch bey gutem Spiele nicht einmal, gefallen konnte. — Das schöne A moll-Concert von Hummel wurde von Hrn. Pohle zwar mit Fertigkeit und sehr fleissig eingeübt, aber noch mit zu grosser Sorglichkeit und Anstrengung, besonders was die linke Hand betrifft,

vorgetragen. — Hr. Eichler bewiess seine Fortschritte im Violinspiel an einer Concert-Polonaise von Mayseder — und Hr. Musikdirector Präger trug uns Hummels Potpourri für die Alt-Viole eben so geschickt und bestimmt, aber auch mit eben denselben Späschen, wie im verflossenen Jahre, vor.

Symphonieen wurden gegeben: von Mozart zwey, aus Es und aus D dur; von Joseph Haydn zwey, aus Es und D dur; gefielen sehr, wurden aber auch reizend vorgetragen; von Beethoven zwey, No. 9 aus D moll und No. 8 aus F dur — über die erste bald hernach einige Worte — von J. W. Kalliwoda, wurde wieder mit Vergnügen gehört, wie im vorigen Jahre: der Vortrag derselben war sehr schön — von Ries No. 2 C dur und von Spohr No. 2 wurde ausgezeichnet gut gespielt. Die neue Symphonie von Beethoven haben wir nun dreymal gehört, und wir mögen sie betrachten, wie wir wollen: unter des mit allem Rechte hochberühmten Meisters vorzügliche Werke können wir sie nicht rechnen. Mag immerhin auf das Urtheil eines Einzelnen, oder auch auf das Urtheil eines grossen Theiles der Hörer einem so anerkannten Tondichter, wie unser, auch von uns hochgefeyerter Beethoven ist, nichts ankommen: so kommt uns doch stets sehr viel auf unsere Wahrheitsliebe an. Also auf die Gefahr hin, als gehörten wir zu denen, die Grosses zu fassen nicht im Stande sind, bekennen wir unverholen: Sie gefällt uns nicht. Es ist uns vorgekommen, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte, und nicht auf den Füssen. Wir wissen, dass der zweyte Satz von nicht Wenigen sehr gerühmt wird; ja, wir gestehen Jedem zu, dass der dritte sehr viel Geniales enthält: aber Einzelnes macht noch kein Ganzes, das des Meisters würdig ist, und bey dem zweyten Satze muss man bedauern, dass seine Länge trotz seiner vielen Schönheiten zu fühlbar wird. Der letzte Satz, der auch einmal ganz weggelassen wurde, spielt völlig in den unglückseligen Wohnungen derer, die vom Himmel gestürzt worden sind. Es ist als ob die Geister der Tiefe ein Fest des Hohnes über Alles, was Menschenfreude heisst, feyerten. Riesenstark tritt die gefährliche Schaar auf und zerreist das menschliche Herz und zergraust den Götterfunken mit wildlärmendem ungeheuerm Spott. — Dennoch muss jeder Musiker das Werk besitzen, um zu lesen, wie sie sich da unten verlustigen in der entsetzlichen Tiefe. Der Meister aber bleibt, was er ist, ein Geisterbeschwörer, dem es diessmal gefallen hat, Uebermenschliches von uns zu verlangen. Da unterschreib' ich nicht.

Von Ouverturen hörten wir manches Neue: von Zinkeisen zu dem Schauspiele *die Ahnenfrau* — zu Webers *Oberon*, der ehestens auf unsere Bühne gebracht werden soll, auf Verlangen zweymal; von Fr. Schneider Jagd-Ouverture, mit Benutzung einiger, bey der ehemaligen Parforce-Jagd in Dessau gebräuchlichen Musikstücke — eine Art musikalischen Scherzes, mehr für's Freye, als für einen Saal berechnet — von Fesca zu der Oper *Omar und Léila*, sehr geräuschvoll, hübsch, aber nicht ausgezeichnet — von Czerni hat uns noch weniger angesprochen.

Zum Besten der armen und kranken Musiker wurde *das verlorne Paradies*, Oratorium in drey Abtheilungen, von H. Ludw. de Marées und Friedr. Schneider aufgeführt. Der Componist dirigirte selbst, und gesungen wurde es von der Singe-Akademie, dem Thomaner-Chor und dem Theatersänger Hrn. Köckert, der den Adam vortrug. Es ist nicht wohlgethan, über ein Werk von solchem Umfange nach einmaligem Anhören, ohne irgend einmal die Partitur desselben in den Händen gehabt zu haben, ein Urtheil zu fällen. Wir begnügen uns daher, vor der Hand nur diejenigen Stücke anzuführen, die uns am ausgezeichnetsten vor allen erschienen sind. Das sind folgende: Im ersten Theile No. 7. Engelchor „Wider die Allmacht ergreift ihr die Waffen?“ No. 9. Engelchor, bis zu den Worten „Aus seiner Rechten zehntausend Donner,“ wo das kurz gebrauchte zehn unvortheilhaft wirken muss und überhaupt das Folgende der frühern herrlichen musikalischen Haltung uns nicht mehr ganz angemessen scheinen wollte. Ueberaus herrlich ist der Chor No. 11. von den Worten an „Ihm ist gegeben alle Gewalt u. s. w. Sehr lieblich ist das Engelchor No. 16. „Schlummre, seliges Paar.“ Im dritten Theile No. 38. Strahle weit, du flammendes Schwert“ u. s. w.

Auf unserm Theater sind in diesem Jahre gegeben worden die Opern: *Faust*, einmal; *Euryanthe*, zweymal; *die Jungfrau vom See*, sechsmal; der *Barbier von Sevilla*, dreymal; das *unterbrochene Opferfest*, dreymal; der *Freyschütz*, zweymal; der *Berggeist*, siebenmal; die *Jagd* von Weisse und Hiller: das erste Mal zur Secularfeyer des Dichters am 28. Jan. mit einem Festspiele von Mahlmann, (der am 16. December d. J. zur Klage aller Guten nun auch heimgegangen ist) componirt vom Musikdirector Präger, das Meiste recht schön. Es wurde auf Verlangen viermal wiederholt. Das *Concert am*

Hofe von Auber, 13mal; die *Hochzeit des Figaro*, dreymal; *Rübezahl*, einmal; *Zemire und Azor*, fünfmal; die *Zauberflöte*, zweymal; *Tancred*, dreymal; *Jessonda*, zweymal; *Titus*, zweymal; *Don Juan*, einmal; das *Fest der Winzer*, zweymal; der *Wasserträger*, dreymal; die *Italienerin in Algier*, zweymal; die *weisse Dame* von Boieldieu, fünfmal; *Johann von Paris*, einmal; *Theobald und Isolina* von Morlacchi, zweymal; der *Maurer* von Auber, sechsmal. Ausserdem noch kleinere Singspiele, z. B. die *Wiener in Berlin*, worin Mad. Neumann, die vielgepriesene, vielen Beyfall gewann.

Am 28. April schied Dem. Hanf, die auch im Gesang einem nicht geringen Theil des Publikums zu gefallen anfing, von unserer Bühne. Im Juny blieb das Theater geschlossen eines nothwendigen Baues wegen. Das Podion musste erneuert werden. Bey dieser Gelegenheit wurden zugleich Plafond und Logen sehr geschmackvoll decorirt und ein neuer Kronenleuchter angebracht. Mit einem Prolog und der Jubel-Ouverture von M. v. Weber, worauf *Tasso* von Göthe folgte, wurde die Bühne wieder eröffnet. Im July hatten wir das Vergnügen, Mad. Schulz aus Berlin im *Don Juan* und in der *Euryanthe* zu hören. Sie singt mit Kraft und mit der Leidenschaft, die zur Eglanthine so sehr gehört. In der Michaelis-Messe liessen sich die Tyroler-Geschwister Reiner in den Zwischenakten mit National-Liedern dreymal hören. Im October hörten wir Hrn. Blume aus Berlin im *Barbier von Sevilla* und in der *Hochzeit des Figaro;* darauf Hrn. Siebert und Dem. Tochter aus Carlsruhe im *Johann von Paris*, der *Zauberflöte* und dem *unterbrochenen Opferfeste*, das auf Verlangen wiederholt wurde. Dem. Canzi, die bereits im verflossenen Winter sich immer mehr Freunde ihres Gesanges zu erwerben wusste, ist wieder zu uns zurückgekehrt, wurde mit lebhaftem Beyfall bey ihrem ersten Auftreten empfangen und wird zu unserer Freude den Winter über unsere Oper verschönern helfen.

Das Uebrige ist beym Alten geblieben.

Frankfurt am Mayn, im December 1826. Wenn wir nach den musikalischen Vergnügungen, welche uns die letzte Zeit gebracht hat, unsere Erwartungen für den übrigen Verlauf des Winters stimmen dürfen; so müssen uns noch so mannigfache und ausgezeichnete Kunstgenüsse dieser Art bevorstehen, wie uns seit vielen Jahren nicht geboten wurden. In der That war seit einigen Jahren die Unternehmung einer Kunstreise für den Virtuosen eine missliche Sache geworden, da so viele bedeutungslose Subjecte die Maske des Künstlers vornahmen, hinter welcher der Müssiggänger und Charlatan die Geduld und den Geldbeutel des Publikums braudschatzte, da so manche musikalische Er- und Verzieher ihre sieben- und neunjährigen Neunkreuzerausgaben von Virtuöschen, wie der Bäreuführer seinen Tanzbären, in der Welt herumtrieben und die eingeprügelten oder eingehungerten Kunststückchen vor gerührten Kunstkennern — aus Quinta und Sexta produciren liessen. Das ganze Wesen kam auf diese Weise in Verfall, und es ist in Wahrheit recht gut, wenn jetzt tüchtige Männer, die lange der correspondirenden Fama nichts zu thun gegeben und auf ihren Lorbeeren ruhen zu wollen schienen, wieder in die Welt treten und dieser zeigen, dass ein Unterschied sey zwischen Virtuosen und Concertgebern. Der Virtuos trägt die Kunst im Herzen und zeigt die Geliebte nur ungern dem Auge der Menge, freudig aber im Kreise gleichgestimmter Freunde; der Concertgeber aber trägt sie als Vacuum in der Börse und bey ihm geht das Werk der Schöpfung erst vor sich, wenn einer mit Geld klappert und dann giebt er sie mit Freude jedem Preis, der seinen Groschen zahlt. Der Virtuos nimmt Geld, weil er l e b e n muss; der Concertgeber l e b t dem Gelde, weil er n e h m e n muss. Gern gehen wir von dieser nicht angenehmen Betrachtung zu der angenehmern Pflicht über, von tüchtigen Männern und ächten Virtuosen zu berichten, die uns hier mit ihrer Gegenwart beehrten. Zuerst nennen wir da Ferdinand Ries, der so lange dem deutschen Vaterlande entzogen war, den Britten deutsche Kunst nach deutscher Art lehrte, dann der Ruhe und dem häuslichen Glücke in Godesberg bey Bonn lebte, und bey den grossen Musikfesten am Rheine zuerst wieder als Tondichter und Virtuos im Vaterlande auftrat. In diesen beyden Beziehungen konnten wir ihn auch hier bewundern. Zuerst liess er, indem er sich mit dem hiesigen Orchester zu einem Concerte im Theater vereinigte, dessen Ertrag dem Theater-Pensionsfond und der hinterlassenen Wittwe des noch unvergesslichen Musikdirectors Schmitt bestimmt war, die grosse Symphonie hören, die er für das diessjährige Rheinische Musikfest geschrieben,

dessen zwey schönste Zierden die trefflichen Künstler Ries und Spohr waren. Das erste Allegro dieser Symphonie ist in einem grossartigen und edeln Sinne gedacht, dem jedoch auch die Grazie nicht fremd bleibt. Menuet und Trio sind höchst originell, das Andante zart und lieblich, der Schlusssatz lebendig, feurig, ergreifend. An demselben Abende spielte Hr. Ries ein Pianoforte-Concert und Variationen von seiner Composition. Beyde Tonstücke zeugten von dem Genius und der vollendeten Ausbildung des Künstlers. Im Allgemeinen ist das Spiel des Hrn. Ries ein anderes geworden, als es vor etwa sechszehn Jahren war, ehe er Deutschland verliess. Damals riss uns die Kraft des Anschlags, das Feuer des Vortrags hin; die ungeheuere Fertigkeit forderte und erregte unser Staunen. Jetzt werden wir durch seine Leistungen in jenes angenehme, friedliche Gefühl versetzt, das immer dann entsteht, wenn uns ein Kunstgenuss in seiner Vollendung entgegen tritt. Jene Kraft des Anschlags erscheint nun auch vollkommen gerundet in Perlen, die der Kenner zu schätzen weiss; jenem Feuer gesellt sich nun auch eine seelenvolle Anmuth, eine Tiefe der Empfindung, der wir lächeln oder weinen, wie sie will; jene grosse Lebendigkeit ist dem Künstler so zur Natur geworden, dass sie uns zwar zur Bewunderung, aber nicht zum Staunen bewegt, dass sie als das, was sie ihrem Wesen nach seyn soll, sich kund giebt, als ein leicht behandeltes Spiel, nicht als eine anstrengende Aufgabe. Diesem Concerte folgte nach wenigen Tagen, am 4. Dec. das eigene Concert des Hrn. Ries, im Saale des rothen Hauses. Auch hier hatten wir wiederum Gelegenheit, das schön vollendete Talent zu erkennen, das jene angenehme Befriedigung gewährt. Ausser einem neu componirten Concerte und einem sehr brillanten Rondo', trug Hr. Ries auch am Schlusse des Abends eine freye Phantasie vor. Dieser hätten wir, offen gestanden, mehr Ernst und Tiefe gewünscht, mehr künstlerische Anlage des Ganzen, nicht ein Ueberschwimmen des Einzelnen zum Einzelnen, sondern ein inniges Verknüpfen der verschiedenen Motive, eine tüchtige Durcharbeitung der Thematen, welche dem geistvollen und genialen Ries nicht schwierig fallen kann, wenn er anders will, und nicht deutsche Zuhörer — für Engländer oder Franzosen halten mag. Andere Nationen finden noch immer ihre Freude am Tändelnden, Ohrenkitzelnden und Oberflächlichen, das man mit einer Gemüthsruhe geniessen kann, wie man etwa eine Prise Tabak nimmt. Dem Deutschen ist das aber Gottlob! schon seit einigen Jahren wieder zum Ekel geworden und der ernste Maassstab, den er gern an jedes Kunstwerk legt, behauptet sein Recht. — Früher als Hr. Ries, liess sich Hr. Iwan Müller, der rühmlichst bekannte Clarinettist und Verbesserer seines Instruments, öffentlich hören, mit ihm die Sängerfamilie Weixelbaum. Hr. und Mad. W. gewannen durch den gebildeten Vortrag ihres Gesanges, durch grosse Gewandtheit und gefällige Methode allgemeinen Beyfall. Die junge Tochter, Dem. Friederike Weixelbaum, zeigte ein bedeutendes Gesangtalent und die gute Schule der verdienstvollen Eltern.

Unter den fremden dürfen wir billig nicht das Verdienst einheimischer Künstler vergessen, die, wenn auch durch eminentes Talent nicht so hoch gestellt wie jene, dennoch durch eine achtbare Verwendung ihrer künstlerischen Geschicklichkeit dem Orte, wo sie leben, ausser dem Vergnügen auch Nutzen schaffen. Ein schätzbarer Künstler dieser Art ist Hr. Düring, Mitglied des hiesigen Orchesters. Mit Liebe und fortgesetztem, treuem Eifer hat er seit vielen Jahren in seiner musikalischen Bildungsanstalt geschickte Sänger und Sängerinnen, auch Instrumentalisten mancher Art erzogen. In einem von ihm veranstalteten Concerte führten seine Schüler Beethovens Schlusschor aus dessen Oratorium: *Christus am Oelberge* und zwey Chöre aus Händels *Messias* mit grosser Präcision auf. Hr. Düring selbst liess sich auf seinem Instrumente, dem Fagott hören, und zeigte neben einem schönen und gleichen Ton eine ungemeine Fertigkeit. Der erste Clarinettist des hiesigen Orchesters, Hr. Brettschneider, trug ein vom Concertgeber recht brav componirtes Doppelconcert mit diesem vor und erfreuete vorzüglich durch die zarte und liebliche Behandlung seiner Partie.

Unter den hier wohnenden Tonkünstlern besitzen wir überhaupt mehre, die für die Verbreitung der musikalischen Bildung höchst lobenswerth wirken. Hier verdient Schelble's Name zuerst genannt zu werden, neben ihm die Herren Suppus und Baldnecker mit ihrer Anstalt für den Pianoforte-Unterricht. Ausserdem ist an guten Lehrern kein Mangel, und ausgezeichnete Dilettanten sind besonders für das Pianoforte häufig.

Wir bezeichnen von diesen nur folgende, die jedermann hier in Frankfurt sogleich erkennen wird: Mad. M—r, Mad. G—t, Dem. K—n, Mad. M—r geb. R, Hr. P—t, Hr. v. W—n, Hr. E—n. Der grössere Theil von diesen, besonders die Damen, würde öffentlich auf künstlerische Meisterschaft Anspruch machen können. Dieses in Beziehung auf eine irrthümliche Angabe in der Berliner musikalischen Zeitung, welche Frankfurt anderen Orten in dieser Hinsicht nachstellen will!

Für eine angenehme Winterunterhaltung hat Hr. Guhr durch ein Abonnements-Quartett gesorgt, bey dem er selbst die erste Violinstimme vorträgt. Die besten Quartettcompositionen Mozarts, Haydns, Beethovens, Spohrs u. a. werden hier mit Liebe gegeben. Ein ausgezeichnetes Publikum hat sich zu diesem Kunstgenusse zusammengefunden.

Unsere Oper besitzt an Dem. Haus eine vorzügliche Sängerin, deren Stimme voll Jugendfrische ist, und die in einem edeln, einfachen Style, aber mit Wahrheit, Empfindung und vollkommener Beherrschung des Technischen ihre Aufgaben löst. Hr. Nieser, Tenorist, Hr. Dobler, Bassist, Hr. Hassel, Bass-Buffo, sind mit Recht Lieblinge des Publikums. Dem. Heinevetter haben wir verloren; sie ist einem Engagement nach Cassel gefolgt. Dagegen ist Dem. Noisten, eine recht liebliche Sängerin, die zu bedeutenden Erwartungen für die Zukunft berechtigt, eingetreten. Dem. Bamberger d. ä. wird nächstens nach Dresden abgehn. Gastrollen giebt gegenwärtig Hr. Hauser, ein vortrefflicher Baritonist und Künstler von Bildung. Mit seinem schönen Gesange vereinigt er ein sehr lebendiges, der Rolle immer angemessenes Spiel. Mad. Catalani wird erwartet.

Mancherley.

Mit der Musik aufgewachsen, gab ich mich ihr hin. Sie sagte mir, was sie mir sagen konnte, für was ich gerade empfänglich war; ich dachte nicht daran, dass sie etwas Bestimmtes könne sagen oder zeichnen wollen. Später kam ich mit denkenden Leuten zusammen, die wollten jedem Instrumental-Musikstück einen bestimmten Text unterlegen; der eine lief mehr auf der psychisch-sentimentalen, der andere auf der physisch-plastischen Seite; wo dieser Frühlinge, Sonnenaufgänge, Alpenthäler, Gletscher, Meerstürme hören wollte, da vernahm jener Heiterkeit, Hoffnung, Heimweh, Zorn, Zank, Versöhnung etc.

Ich wollte dem Allem auch nachhören, nachempfinden, oft brachte ich's nicht recht zusammen, und hatte nur die ästhetische Erkältung davon. Was ich aus Reflexion hatte treiben wollen, das liess ich endlich aus gutem Sinne fallen. Knüpfte sich auch zuweilen, was sich in meinem Geschick oder meiner Phantasie-Welt bewegte, an vorkommende Musik, so ging es doch nur einige Schritte mit ihr; entweder vergass ich über meinen Imaginationen die Musik, oder über *dieser* jene.

Das Letztere war wohl das Bessere, denn ich war ihrentwegen gekommen, und sie wurde unter andern meinetwegen aufgeführt.

Vor einiger Zeit kam nun ein Mann, dem man von Rechtswegen eine Stimme in musikalischen, so wie in Sachen des Geistes und Gemüths zutraut; der behauptete denn geradezu, dass Instrumental-Musik es bloss mit dem Gefühl-Leben zu thun habe, nicht mit bestimmten Affecten; dass sie durch ihre lösende Gewalt gerade alles Stockende in ein freies Spiel auflösen wolle.

Nun wurde mir klar, warum ein richtiger Sinn des Morgens keine Instrumental-Musik, und von Vokal-Musik nur eine ernste, fromme, in den Tag einleitende hören kann. Der Mensch hat des Morgens keine Phantasie, will nicht spielen, nicht mit seinem Empfinden spielen lassen. Nur als Beruf oder Schule kann man des Morgens Musik treiben.

Es möchte also, wenn es mit diesem Gefühls-Charakter der Instrumental-Musik seine Richtigkeit hat, am gerathensten seyn, sich in sie jedesmal womöglich ohne alle weitere Gedanken nur recht hineinzuhören, damit sie mehr im Innersten unsers Gemüths wirke, als in seinen Seitengängen.

* * *

Wer durch Contraste in der Musik Effecte macht, der will Affecte erregen. Aber gesetzt ich wäre gerade in einem entgegengesetzten, in einem thätigen, wo er einen leidenden, in einem fröhlichen, wo er einen schwermüthigen ausdrückt? Dann würde mich die Musik nothwendig abstossen. Er gleicht einem Arzte, dem die lösende Kraft des Magnetismus gegeben wäre, der

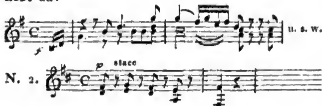
aber mit drastischen Mitteln curirt, die mitunter das Uebel ärger machen. Schmerzen der Seele soll sie lindern, Kälte der Brust erwärmen, Gemeinheit des Sinnes erheben, Ungestüm der Begierden mildern. Wodurch vermag sie es? wenn sie das Schweben von Freud und Leid, das Schaukelspiel des Menschengeschicks, die Bewegungen des Lebens, das Wogen der Welt in ihren Wellen-Linien symbolisch ausdrückt. Sie nimmt ihn gleichsam in ihre Wiege, und singt ihm zu: „Bin ich dir ja geschenkt: sieh nur, durch mich gewiegt, in's Leben! Du kannst in einer Welt voll Harmonie nicht elend seyn."

Recension.

Trois Quatuors de J. Haydn arrangés à 4 mains pour le Pianoforte etc. par J. P. Schmidt. No. 1. Berlin, chez Fr. Laue. (Pr. 1½ Thlr.)

Der Gedanke des Hrn. J. P. Schmidt, Haydn'sche Quartett-Musik vierhändig für's Pianoforte zu bearbeiten, gehört um so mehr zu den glücklichen, da den Klavierspielern hiermit nicht allein ächte Musik im vollen Sinne des Wortes geboten, sondern auch dadurch, was wohl ein Hauptvortheil ist, eine Behandlung des Instrumentes wieder fühlbar gemacht wird, die durch die meisten neuen und neuesten Compositionen bey der Menge der Spielenden immer mehr zurückgedrängt worden ist und zwar zum grössten Nachtheil der Kunst; wir meinen nämlich das leichte, nette und saubere Spiel, das sich nicht erlaubt, eine Taste nur von der Seite oder sonst auf irgend eine halbe Art mit ruscheldem Finger zu erfassen: das vielmehr einen gesunden Anschlag, der nicht ohne eine für beyde Hände gleichmässig erworbene Prallkräftigkeit bestehen kann, um des sangbaren Tones willen durchaus nothwendig macht. Aus dieser gleichmässigen Kraft geht allein ein frisches Leben des Tones, so weit er aus dem Pianoforte gezogen werden kann, und jene Leichtigkeit hervor, die der äussere Grund aller Grazie ist. Man wende nicht ein, dass diese Forderungen an alle Spieler sowohl älterer als neuerer Art, von alten und neuen Meistern gemacht würden, und dass der gute Vortrag eines jeden Musikstükkes diess auf alle Weise voraussetze. Die neueren Musikwerke zeichnen sich, versteht sich mit Ausnahme, wie überall, durch weit mehr Glänzendes in rollenden Läufern und gebrochenen Accorden der Melodie und der Begleitung vor den älteren, der Tonmasse nach viel einfacher gehaltenen aus, so dass jetzt unter der sich einander drängenden Menge von Tönen viel eher einige verschwimmen und halb angeschlagen werden können, ohne dass es der Hörer gleich so unangenehm empfindet, als es bey den meisten älteren Compositionen, namentlich Mozarts und Haydns geschehen darf, wenn sie nicht (besonders den ans Rauschen gewöhnten Neueren) leer und unwirksam vorkommen sollen. Wenn man es nun um mancher sehr handgreiflicher Ursachen willen, deren Gehalt sich des Handgreiflichen wegen keinesweges verringert, bey weitem den meisten Spielern nicht verdenken kann, dass sie in ihrer Vortrags- und Fertigkeits-Methode sich nach der Mode ihrer Zeit richten; und wenn nun diese verlangt, dass alle Finger rechts und links in ungeheuerer Thätigkeit seyn müssen, wenn der grossen Wasserschlange ein beyfälliges Nicken des Siebenkopfes abgewonnen werden soll: so wird man es wohl sehr begreiflich finden, dass es geachtete Spieler giebt, die neuere Werke mit grosser Fertigkeit durchführen, die aber desswegen doch noch nicht im Stande seyn dürften, ein Mozart'sches Concert und dergl. mit Genauigkeit und gutem Geschmack ergötzlich vorzutragen. Dasselbe gilt auch, und in mancher Hinsicht noch auffallender, von den hier für's Klavier bearbeiteten Quartetten. Es sieht Alles so leicht aus, als ob ein mittelmässiger Spieler sogleich damit fertig werden könnte: aber sie sind dem Klavier-Meister Hummel nicht ohne Grund gewidmet; man mache nur den Versuch, und es wird sich bald zeigen, dass man, soll anders nicht etwas Leeres herauskommen, damit weit mehr zu thun haben wird, als mit manchem brillanten Feuerwerke neuerer Art, das unerfahrene oder einseitige Hörer in frappantes Erstaunen versetzt. Dagegen werden aber auch diejenigen, die sich die Mühe nicht verdriessen lassen, so etwas gehörig einzustudiren, nicht allein grossen Gewinn für ihr Spiel, sondern auch ein Vergnügen ganz eigner Art für sich und für Andere davon haben, wofür sie mit uns dem Hrn. Bearbeiter grossen Dank zu sagen sich gedrungen fühlen werden. Wir wünschen nur, dass sich mehre Freunde solcher Gaben finden mögen, als wir leider der vor-

waltenden Ungeduld der Zeit auch sogar in ihren Vergnügungen zuzutrauen uns für berechtigt halten können. Für diejenigen aber, die so etwas zu würdigen wissen, wird es hinlänglich seyn, diese den Freunden wahrer Quartett-Musik hinlänglich bekannten Werke durch die Anfänge derselben näher zu bezeichnen. Von den drey versprochenen haben wir nur zwey vor uns. No. 1. hebt an:



Kurze Anzeigen.

Collection de Polonaises, Walses, Quadrilles et Mazures pour le Pianoforte, comp. par Joseph Baschny. Léopol et Tarnow, chez Kuhn et Millikowsky. (Pr. 16 Gr.)

Das unermüdliche Musiciren in unseren Tagen wird bald bewirken, dass jeder Ort, der kaum eine Hebamme und Apotheke hat, seine ihm eigenen Componisten und seine ihm eigene Verlagshandlung von Musikalien haben wird; und da jenes Musiciren bey weitem zur grössern Hälfte den zarten Fräuleins zufällt, so werden beyde Fürsorgende sich vor allem auf flinke Tänze, Favoritarien aus bekannten Opern (mit oder ohne Singstimme), figurirende Variationen und rauschende Ouverturen zu legen haben. Was die Zeit will, wird geschehn, und mit der Zeit vorübergehn. Es ist nichts darüber zu sagen; und über die Erzeugnisse wenig, ausser, dass sie da sind: sie müsste denn gar zu hübsch oder gar zu garstig seyn. Beydes sind die hier angeführten Tänze nicht. Der Verfasser scheint für diese Gattung von Musik sehr routinirt zu seyn; und was Routine giebt, das giebt er weiter. Darunter gehört, und das ist mithin an diesen Tänzen zu loben, dass sie wirkliche, tanzbare Tanzmusik sind, jede Art in ihrer Art, manche (man vergleiche die vorletzten Nummern) auch in mehren Arten, unter einander gemischt: Quadrille mit Krakauisch; Quadrille mit Marsch etc. Den Erfindungen nach sind folgende Sätze als artig und nicht ohne Eigenthümlichkeit zu loben: von der dritten Polonaise das Trio; vom zweyten Walzer das Trio; und die beyden Masurken, besonders die zweyte. Mit der Harmonie wird der Verf. wohlthun sich in ein freundlicheres Vernehmen zu setzen; und mit der Art zu arrangiren, es den (hoffentlich) kleinen Händen der Fräuleins etwas bequemer zu machen. Gefallen wird diesen Verschiedenes von dem, was sie hier empfangen: dafür glauben wir Hrn. B. stehen zu können.

Introduction et Variations sur un Thême original pour le Pianoforte composée (sés) etc. par André Spaeth. Oeuv. 102. Mayence, chez les fils de B. Schott. (Pr. 1 Fl. 12 Kr.)

Liebhabern des Variationenspiels werden die hier gebotenen hoffentlich viel Vergnügen und nicht geringen Nutzen, vorausgesetzt, dass sie *noch nicht* zu den Meistern gehören, gewähren. Sie sind mit Einsicht und Geschmack gearbeitet, bilden von der Introduction an bis zum Finale Vivace ein in guter Abwechselung zusammengehaltenes Ganzes, dessen Stützpunct, das Thema, interessant und sangbar genug, und, wie sich's gebührt, leicht zu behalten ist. Werden sie mit der überall erforderlichen Präcision und mit der Kraft, die neuere Arbeiten der Art gewöhnlich verlangen, vorgetragen, kann der Spieler versichert seyn, zur angenehmen Unterhaltung einer gemischten Versammlung das Seine beyzutragen. Das Ganze besteht, ausser dem Finale, aus sechs Variationen. Der Stich ist gut.

Zu der Beurtheilung des *Potpourri sur des Thêmes de Mozart par Fr. Bar. de Boyneburgk.* Oeuv. 19. in No. 37. der musikalischen Zeitung ist zu bemerken, dass die darin angeführte Stelle: S. 11. Syst. 1. Takt 6. zu Syst. 2. Takt 1, nicht ein Fehler des Manuscriptes sondern ein Druckfehler ist.

Der Verleger.

Hierzu die Inhaltsanzeige dieses Jahrganges und das Titelblatt mit M. Clementi's Bildniss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.